2e Trimestre 1958 N° 39

XVIIe SIÈCLE

BULLETIN

de la "Société d'Étude du XVIIe siècle"

LA VIE THÉATRALE
AU XVIIe SIÈCLE

Siège Social de la "Société"

24, Boulevard Poissonnière - PARIS - IXe arrt

Téléphone : Provence 50.56 C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le numéro : 300 francs. — Abonnement annuel : FRANCE : 1.000 francs ;
ÉTRANGER : 1.500 francs ; U. S. A. : 4 dollars.

Revue publiée avec le concours
de la DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET DES LETTRES
et du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

LA VIE
de la
SOCIÉTÉ D'ÉTUDE DU XVIIe SIÈCLE

CONFÉRENCES 1958-1959

Le cycle des conférences, dirigé par M. V. L. TAPIÉ, Professeur à la Sorbonne sera consacré à quelques aspects des relations internationales au XVIIe Siècle - Les sujets traités et la date exacte des conférences seront précisés dans le prochain numéro (n° 40).

RÉDACTION DU BULLETIN

Prière d'adresser toute correspondance
et documentation concernant la rédaction
- - - - du Bulletin à - - - -
M. Pierre JAILLET
105, Rue de l'Abbé-Groult - Paris - 15e

LA VIE THÉÂTRALE
AU XVIIe SIÈCLE

En consacrant le cycle de ses conférences de l'année 1956 - 1957 à « la Vie théâtrale au xviie siècle », la Société d'Etudes du xviie siècle n'a pas pensé faire œuvre inutile. Certes, tant d'études ont été publiées à ce sujet que leur bibliographie remplirait ce bulletin. Aussi bien s'agissait-il moins pour nous d'évoquer ceux que Baudelaire appelait « les phares », bien qu'il y ait encore tant à dire sur eux, que de tenter de recréer autour de ces auteurs le cadre du théâtre dans lequel ils présentèrent leurs œuvres, et, en les replaçant ainsi dans le milieu au sein duquel ils vécurent et luttèrent, d'en permettre une approche plus directe, car le théâtre est vie avant d'être littérature.

Négligeant donc l'étude des hommes et des œuvres, nous nous sommes attachés à préciser les conditions extérieures qui en ont permis et favorisé le développement — organisation matérielle du théâtre, tant à Paris qu'en province, condition des comédiens et des auteurs, éléments propres à mettre en valeur les représentations, musique et décoration. Il ne nous a pas paru inutile de tenter de préciser enfin l'attitude de l'Eglise envers le théâtre à cette époque où les passions religieuses étaient assez vives pour refuser la sépulture chrétienne à un Molière.

P. M.

Les Conditions Matérielles du Théâtre à Paris sous Louis XIV

Il ne serait pas inutile, avant de pénétrer dans les coulisses du théâtre, à l'époque du XVIIe siècle la plus brillante de son histoire, de préciser la situation des salles de spectacle à la veille du règne personnel de Louis XIV.

Trois troupes régulières, en 1655, occupaient les trois seules salles de spectacle de la capitale.

Les Comédiens du Roi, patronnés et pensionnés par le roi, avaient depuis le décret du 29 décembre 1629 la jouissance de la salle de l'Hôtel de Bourgogne, propriété des Confrères de la Passion, qui s'élevait à l'angle des rues Française et Mauconseil, non loin des Halles. Après Gros-Guillaume et Bellerose, Floridor en assumait la direction depuis 1647.

La deuxième troupe, fondée en 1624 par Mondory, était celle du Théâtre du Marais, justement célèbre pour avoir créé, à partir de 1629, les premières comédies de Corneille, puis le *Cid* : installée dans différents jeux de paume du quartier du Marais, elle s'était, après un incendie en 1644, bâti à l'emplacement de l'actuel 90 rue Vieille-du-Temple, une nouvelle salle de mille cinq cents places, pourvue de deux scènes superposées conçues pour les spectacles à grande mise en scène [1] : c'est, en effet, « dans la machine » que se spécialisait le Théâtre du Marais qui, depuis la désertion de Floridor qui avait emmené avec lui le répertoire cornélien à l'Hôtel de Bourgogne, connaissait des heures difficiles.

La troisième troupe enfin était une troupe italienne qui, sous la direction du fameux Scaramouche, jouait avec succès son répertoire particulier dans la salle du Petit-Bourbon,

---

(1) Cf. Deierkauf-Holsboer. *Le Théâtre du Marais*, I. La période de gloire et de fortune. Paris, Nizet, 1954.

construite en 1588 dans la grande salle des fêtes de l'Hôtel du Petit-Bourbon, confisqué par François I[er] en 1525 après la trahison du Connétable ; elle se trouvait sur l'emplacement de la rue du Louvre, à peu près en face de l'église Saint-Germain l'Auxerrois.

Telle était la situation lorsque Molière, après avoir pendant treize ans promené ses comédiens dans les provinces, obtint du roi, à la suite de la représentation donnée au Louvre le 24 octobre 1658, l'autorisation de s'établir à Paris : c'est dans la salle du Petit-Bourbon qu'il y fit ses débuts ; il avait été admis en effet à partager cette salle avec les Italiens, moyennant redevance de 1 500 l. à ceux-ci, les deux troupes jouant en alternance. On sait que son séjour n'y fut pas long, car, moins de deux ans après, le 11 octobre 1660, la salle du Petit-Bourbon était livrée aux démolisseurs pour faire place aux agrandissements du Louvre, et notamment à la colonnade que Claude Perrault ne devait d'ailleurs construire que cinq ans plus tard. On connaît le récit que fait La Grange, à la page 25 de son Registre, de cette démolition inopinée : « La méchante intention de M. de Ratabon était apparente », et l'on ne serait pas loin de penser que le Surintendant des bâtiments du roi avait été sollicité par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, désireux d'entraver la prospérité du nouveau venu, qui leur faisait une néfaste concurrence.

Désapprouvant cependant l'initiative de son Surintendant, le roi offrit en compensation à Molière et à ses camarades italiens la jouissance de la belle salle du Palais-Royal, construite par Richelieu pour y faire jouer *Mirame* en 1641, et restée depuis à peu près inutilisée. C'est dans cette salle, située en bordure de la rue de Valois, alors cour Orry, que Molière, après y avoir fait effectuer de grosses et coûteuses réparations, joua du 20 janvier 1661 jusqu'à sa mort.

Je ne citerai que pour mémoire la troupe de comédiens espagnols et celle des comédiens de Mademoiselle qui firent une éphémère apparition à Paris en 1660-1661. Ce n'est qu'en 1671 que se produisit dans cette situation le premier changement notable.

A cette date, à l'occasion de la première représentation d'une pastorale en musique de Perrin et Cambert, *Pomone,* fut inaugurée une nouvelle salle bâtie dans le jeu de paume de la Bouteille, rue des Fossez de Nesle (aujourd'hui rue Mazarine, derrière les bâtiments de l'Institut). C'était, écrit le chronniqueur Robinet (2) :

Un vaisseau large et profond
Orné d'un superbe plafond,
Avecque trois rangs de loges
Aussi lestes que pour des Doges,
Et qui plus est, de bout en bout,
Afin que nul n'y soit debout,
Un très commode amphithéâtre
D'où l'on peut voir tout au théâtre.

Cette salle, qui sera bientôt la première salle de la Comédie-Française, n'abrita le jeune Opéra qu'un an à peine, car Lully, qui était parvenu par ses intrigues à en déposséder Perrin et à se faire donner le privilège exclusif des représentations d'opéra, lui préféra un nouveau théâtre qu'il fit aménager près du Palais du Luxembourg, rue de Vaugirard, où il s'installa le 15 novembre 1672. Mais il s'y trouva vite trop à l'étroit, et lorsque Molière mourut, le 17 février 1673, il obtint du roi la concession de la salle du Palais-Royal, avec une somme de 1 000 livres pour son installation.

Désemparée par la tragique disparition de son chef, la troupe de Molière se disloqua : quelques-uns des comédiens passèrent à l'Hôtel de Bourgogne, « et les comédiens qui restaient, écrit La Grange, se trouvant, non seulement sans troupe, mais sans théâtre », se joignirent à certains comédiens du Théâtre du Marais qui périclitait depuis que le centre mondain de Paris s'était déplacé vers l'ouest. Le 23 juin, Colbert signait une ordonnance supprimant la troupe du Marais, et « permettant à la Troupe des Comédiens du roi qui était ci-devant au Palais-Royal de s'établir et de continuer à donner des comédies et autres divertissements honnêtes »,

(2) Lettre du 18 avril 1671.

dans la salle de la rue Mazarine appelée désormais Théâtre Guénégaud, du nom de l'Hôtel auprès duquel elle se dressait.

En 1680 eut lieu un nouveau remaniement des théâtres, d'une importance capitale : le 25 août, les deux troupes françaises de comédie, celle de l'Hôtel de Bourgogne et celle du Théâtre Guénégaud, étaient fondues en une seule :

> « Ceux de l'Hôtel ont cédé leur lieu aux Italiens, et jouent présentement tous les jours sur le théâtre du Faubourg Saint-Germain avec ceux de Guénégaud » [3].

Le 21 octobre, une lettre de cachet consacrait la jonction des deux troupes : la Comédie-Française était fondée.

Restaient donc seulement trois troupes à Paris : la Comédie-Française au Théâtre Guénégaud, la Comédie Italienne à l'Hôtel de Bourgogne et l'Opéra au Palais-Royal. Dès 1687, cette situation allait se trouver modifiée. Il s'en fallut de peu qu'alors l'Opéra ne fût contraint de quitter le Palais-Royal où le roi voulait faire de nouveaux appartements pour le duc de Chartres au détriment de la salle de spectacles. Lully achète alors un immeuble rue Saint-André des Arts pour y bâtir un nouveau théâtre ; mais il meurt le 22 mars avant d'exécuter son projet. D'ailleurs le roi changea d'avis, et l'Opéra, dirigé par les fils, puis le gendre de Lully, demeura au Palais-Royal ; il y joua jusqu'à l'incendie de cette salle en 1763.

Cette même année 1687 apporta une alarme non moins sérieuse à la Comédie-Française. A ce moment en effet allait s'ouvrir le Collège des Quatre-Nations, dont les bâtiments venaient d'être achevés rue Mazarine (l'Institut actuel). Or,

> « le roi ne jugeant pas que la représentation des comédiens de la rue Guénégaud puisse compatir avec l'exercice qui va s'établir au Collège des Quatre-Nations, S. M. m'a

(3) *Mercure Galant,* août 1680.

commandé de vous écrire d'avertir les comédiens de chercher à se mettre ailleurs entre ci et le mois d'octobre prochain » [4].

Alors commencent pour ceux-ci de pénibles tribulations, requêtes au roi, recherche de locaux disponibles, devis d'architectes, etc...

« Ils ont déjà marchandé des places dans cinq ou six endroits — écrit Racine à Boileau le 8 août — mais partout où ils vont, c'est merveille d'entendre comme les curés crient » [5].

Enfin ils arrêtèrent leur choix, qui par extraordinaire ne souleva pas d'objections, sur le jeu de paume de l'Etoile, rue des Fossez-Saint-Germain-des-prés (actuellement rue de l'Ancienne-Comédie), à deux cents mètres de leur ancien théâtre. C'est là que, sur les plans de François d'Orbay, ils firent construire à grands frais une salle vaste, sans magnificence, mais qui offrait une grande nouveauté : c'était en effet la première salle construite en demi-cercle [6]. Le théâtre a disparu, mais la façade de l'immeuble est encore décorée de la statue de Minerve sculptée par Le Hongre que l'on voit sur les anciennes estampes au-dessus de l'entrée du théâtre ; et, dans le fond de la cour, subsiste intégralement la scène, avec tout son appareil de poulies, trappes, etc..., occupée aujourd'hui par une imprimerie. Le 18 avril 1689, la salle était inaugurée avec grand éclat :

> « La salle parut ce jour-là dans toute sa beauté, étant éclairée de 24 lustres garnis de bougies, dont les lumières firent remarquer les peintures et briller les ornements » [7].

La Comédie-Française y joua jusqu'en 1770.

---

[4] Lettre de Louvois au Lieutenant Général de Police La Reynie du 17 juin 1687.

[5] Sur ces tribulations, cf. l'article de Mme N. Bourdel dans la *Revue d'Histoire du Théâtre,* 1955, II.

[6] Cf. BLONDEL, *Architecture françoise,* Paris, 1752, T. II, p. 30.

[7] *Mercure Galant,* février 1696.

Restait le Théâtre Italien, qui connaissait toujours un grand succès à l'Hôtel de Bourgogne. Mais, suspect depuis longtemps à la police pour la licence de ses pièces et la hardiesse de ses satires, il était brusquement fermé le 14 mai 1697 et les comédiens expulsés. La presse parisienne fit le silence absolu sur cette mesure rigoureuse. On en comprend la raison lorsqu'on apprend par les gazettes étrangères [8] que les Italiens avaient eu l'audace, dans une comédie de Le Noble, *La Fausse Prude*, de prendre malicieusement à partie la toute puissante Mme de Maintenon.

C'est ainsi qu'à la fin du règne de Louis XIV, en dehors des tréteaux saisonniers de la Foire ou des bateleurs du Pont-Neuf, deux théâtres seulement offraient leurs spectacles aux Parisiens, l'Opéra et la Comédie-Française. C'était peu sans doute, et le ministre d'Argenson le reconnaissait lui-même, qui écrivait « que l'on ferait une chose fort sage et fort agréable au public d'augmenter les spectacles de Paris » [9]. Ce vœu ne sera réalisé qu'après la mort de Louis XIV.

♦

Les théâtres du XVIIe siècle étaient organisés en société, comme l'est encore la Comédie-Française, mais sous la direction générale d'un des comédiens. Celui-ci, directeur artistique plus qu'administrateur, était contraint, par la complexité des affaires à traiter, de se ménager une aide indispensable en la personne de quelques-uns de ses camarades associés, chargés de veiller à la bonne marche financière de la société : pendant de nombreuses années, Madeleine Béjart s'occupa de la trésorerie du théâtre de Molière, tandis que La Grange en assumait le secrétariat, avant d'en devenir le véritable administrateur.

Trois comédiens, parfois quatre, formaient le Comité de direction du théâtre. Ces « hauts officiers », comme on les appelait, ne touchaient pas de gages supplémentaires et se

---

(8) *Mercure historique et politique*, de La Haye, juin 1697 ; *Lettres historiques*, La Haye, même date.

(9) Cité par Dangeau, Journal du 3 décembre 1711.

contentaient, écrit Chappuzeau [10] « de l'honneur de leurs charges et de l'estime qu'on fait de leur probité ». C'était, outre le Directeur, le Trésorier, le Secrétaire, qui tenait registre des recettes et des frais, ainsi que des engagements et des faits notables survenus à la Compagnie — charges souvent cumulées — et le Contrôleur qui, responsable devant l'Assemblée des Sociétaires, avait droit de regard sur les comptes et veillait au bon ordre des registres. Sous leurs ordres, les « bas officiers » ou « gagistes » — techniciens et employés — appointés aux gages journaliers, assuraient la bonne marche du théâtre : signalons parmi ceux-ci, le portier, chargé d'empêcher le désordre à l'entrée et de barrer la porte aux pages, laquais et soldats auxquels l'accès du théâtre était interdit, ainsi qu'aux seigneurs qui prétendaient entrer sans payer.

L'administration de la société était simplifiée du fait qu'après chaque représentation, le receveur apportait la recette au trésorier qui réglait immédiatement les frais journaliers, puis, après avoir prélevé les sommes nécessaires pour le paiement des auteurs, l'amortissement des dépenses engagées pour les décors, costumes, etc..., distribuait sur le champ aux acteurs le reliquat au prorata des parts de chaque sociétaire [11].

Que pouvait être le gain d'un comédien à cette époque ? Le chiffre variait évidemment d'après sa situation dans la Société et les bénéfices de celle-ci. Le Registre de La Grange nous permet d'en prendre au moins une idée approximative. Notons donc que, de 1659 à 1673, la part d'un comédien de la troupe de Molière s'éleva bon an mal an, à 3 690 l. [12].

---

(10) *Le Théâtre françois,* Paris, 1674.

(11) Cf. Corneille, *L'Illusion comique,* V, 5.

(12) En prenant pour base l'équivalence de la livre 1670 à 4 francs or, soit 24 francs 1939 et, au coefficient 40,960 francs 1958 environ, nous arriverions au chiffre de trois millions et demi.

Jusqu'en 1699, le tarif des places était le suivant :

Parterre (places debout)	15 sols
3mes loges	1 livre
2mes loges	1 l. 10 s.
Amphithéâtre	3 l.
1res loges	5 l. 10 s. (ramené bientôt à 3 l.)
Théâtre (places sur scène)	6 l. (ramené à 5 l. 10 s.)[13].

Aux premières, ces prix étaient doublés, et ce tarif était augmenté à l'Opéra ainsi qu'au Théâtre du Marais, les jours de pièces à machines[14].

Malgré ce tarif élevé, supérieur à celui des théâtres actuels, les comédiens auraient eu du mal à boucler leur budget sans les pensions qu'ils recevaient du roi ou de leurs protecteurs[15]. Des ressources supplémentaires leur étaient, d'autre part, apportées par les « visites » ou représentations privées données à la cour ou chez les grands. Le cachet variait, selon La Grange, de 200 à 500 l. pour jouer chez les particuliers, et allait jusqu'à 3 000 l. à la cour. En outre, de juin à octobre, les comédiens étaient conviés à de longs séjours dans les châteaux royaux, pour lesquels ils touchaient, outre leurs cachets, des indemnités de déplacement qui ne suffisaient pas toujours à couvrir leurs frais[16]. En contre-partie, les comédiens étaient tenus à célébrer les événements marquants par des représentations gratuites ; obligations qui, jointes aux nombreux relâches auxquels ils étaient contraints[17] ainsi

(13) Soit, suivant l'équivalence ci-dessus, respectivement 720, 960, 1 440, 2 880, 5 280, 5 760 francs.

(14) Cf. Robinet, lettre du 6 mars 1666.

(15) Le roi donne, en 1665, 6 000 l. de pension à la troupe de Molière.

(16) La Grange note au lendemain d'un voyage à Fontainebleau : « 2 000 l. reçues, sur quoi il a été dépensé 2 138 l. 15 s. »

(17) Régulièrement aux fêtes religieuses, notamment pendant le Carême et la semaine sainte, et aussi à l'occasion, par exemple, de la mort de quelque grand personnage : les théâtres furent fermés quarante jours à la mort du Dauphin en 1690.

qu'au faible nombre de leurs représentations [18] n'étaient pas sans leur causer un sérieux préjudice, et l'on comprend qu'ils se soient défendus en particulier contre l'abus des places de faveur. Dorimon, dans *Les Amours de Trapolin,* comédie jouée en 1661 à l'éphémère Théâtre de Mademoiselle, exprime par la bouche du portier du théâtre leurs légitimes revendications:

Ne leur coûte-t-il pas à faire des voyages
A nos Comédiens, à faire des habits,
A blanchir des collets, à payer leurs rubis ?
Enfin la Comédie est une marchandise
Que l'on doit acheter et payer sans remise (sc. III).

Il était pourtant une catégorie d'« ayant droit » que les comédiens recevaient volontiers, auteurs et chroniqueurs,

Lesquels, partout, ont l'avantage
D'avoir leurs lettres de passage [19].

Mais les grands n'avaient en vérité aucun titre à ce privilège, et, devant leurs prétentions incessantes, le roi, sur la sollicitation des comédiens, par des ordonnances en date d'octobre 1704 et de novembre 1713, établit définitivement le régime des entrées gratuites, les réservant aux services de garde et de police, à la maison du roi, aux poètes et compositeurs de musique, aux anciens acteurs, enfin à la famille des directeurs.

Cependant des directeurs habiles et psychologues tentèrent de spéculer sur l'attrait des faveurs et de le tourner à leur profit. Le *Mercure historique* de La Haye annonce en effet en novembre 1694 que

« Ceux qui ont à Paris le privilège de l'Opéra proposent d'ouvrir une loterie jusqu'au 10 de janvier prochain, dans laquelle ceux qui tireront des billets noirs auront l'avantage d'entrer à l'Opéra sans rien payer toute l'année. On a fait 7 classes selon la diversité et le nombre des places, et il

---

(18) Jusqu'en 1680, les représentations ne pouvaient avoir lieu que les vendredis, dimanches et mardis.

(19) Robinet, lettre du 17 décembre 1672.

faudra payer à proportion pour chaque billet, depuis 3 l. jusqu'à 14. Ainsi les heureux pourront se divertir à bon marché aux dépens d'autrui, et l'Opéra n'y perdra rien. »

On ne sait trop ce qu'il est advenu de cette ingénieuse proposition dont nous n'avons nul autre écho. Au fond, c'était inaugurer, dissimulé sous l'attrait du jeu, un système d'abonnement. Les abonnements proprement dits furent d'ailleurs institués un peu plus tard, ainsi que l'annonce dans ses notes M. de Tralage vers 1695 :

« On s'est avisé de faire des pensionnaires, c'est-à-dire que l'on convient de donner par an 30 ou 40 pistoles à l'Opéra ou la Comédie, moyennant quoi l'on est *abonné* [20], et l'on a la liberté d'aller à l'Opéra ou à la Comédie tant que l'on veut, et de choisir telle place que l'on désire. »

Et le malicieux mémorialiste ajoute : « C'est ordinairement le théâtre à cause des filles ». Disons d'ailleurs que, pour éviter des désordres en ce sens, l'accès de la scène fut interdit à l'Opéra par ordonnance royale de 1697 ; il demeura libre à la Comédie jusqu'en 1759.

Aux charges des comédiens s'ajouta, en 1699, le droit des pauvres. A vrai dire, ce n'était pas une coutume nouvelle. En 1541, le Parlement de Paris avait ordonné aux Confrères de la Passion de « bailler aux pauvres la somme de 1 000 livres tournois ». Dès le début du XVIIe siècle, l'Hôtel de Bourgogne était taxé pour les pauvres ; plus tard, les comédiens versent assez régulièrement au clergé des « charités » de valeur variable [21]. Ce n'est pourtant que le 25 février 1699 que cette taxe fut réglementée pour assurer des ressources à l'Hôpital général. Cette ordonnance fut précédée de longues discussions sur les modalités de perception : on envisagea d'abord une sorte d'abonnement forfaitaire — l'Opéra serait taxé à 40 000 l. et la Comédie à 25 000 par an — on s'arrêta enfin au système

---

(20) C'est lui qui souligne.

(21) La Grange note, le 28 mars 1662, un versement de 100 l. au curé de la paroisse.

d'un prélèvement sur les recettes journalières, système encore en vigueur. La perception fut fixée au « sixième en sus » sur le prix de chaque billet. Ce fut, bien entendu, le public qui fit les frais de l'opération ; mais, comme les comédiens en avaient profité pour arrondir le prix des places à leur bénéfice, une seconde ordonnance en date du 30 août 1701 réglementa la perception au sixième des sommes « effectivement perçues.»

On pense bien que cette augmentation de prix n'alla pas sans quelques protestations de la part des spectateurs ; nous en avons l'écho dans cette chanson de 1699 [22] :

On ne pouvait voir autrefois
Les théâtres en conscience ;
A présent qu'on paye des droits,
Les dévôts font tourner la chance :
C'est en faveur de l'Hôpital
Que l'on n'y trouve plus de mal.

Quoi qu'il en soit, la réglementation nouvelle resta en vigueur, et le public s'y habitua. Toutes les attaques qu'elle subit ne l'ont pas empêchée de subsister jusqu'à nous.

♦

Toujours curieux des dessous du théâtre, le public demandait aux nouvellistes de le renseigner sur la préparation des nouveautés et la vie des acteurs. L'information théâtrale était assurée par des chroniqueurs professionnels tels que Loret et Robinet qui, de 1650 à 1675 publièrent, l'un succédant à l'autre, des gazettes hebdomadaires en vers, sans valeur littéraire ni critique, mais précieuses pour l'information : à partir de 1672, Doneau de Visé accorda dans son *Mercure galant* mensuel une large place aux nouvelles théâtrales. En outre, des informateurs occasionnels s'efforçaient, eux aussi, de surprendre le secret des répétitions, si assidus à traîner dans les coulisses qu'on les surnommait les « chenilles du théâtre » [23].

---

[22] Recueil de chansons choisies pour servir à l'histoire depuis 1600 (B.N. mss. fr. 15136, f° 111).

[23] Cf. MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, sc. II.

C'est par ces informateurs de tout ordre que nous apprenons les difficultés qu'éprouvaient les jeunes auteurs pour se faire jouer :

> « Comme, parmi les Comédiens, la cabale et la brigue règnent avec un empire absolu, un auteur honnête homme et aisé ne se plaît guère à faire la cour à ces sortes de gens pour obtenir que sa pièce réussisse »[24].

En cette matière, les recommandations étaient d'un grand poids : la Comédie-Française aurait-elle, en 1681, joué la *Comète* du jeune Fontenelle, qui venait, tout récemment, d'essuyer un grave échec avec sa tragédie d'*Aspar,* si cette petite comédie n'avait été portée aux Comédiens par l'oncle de l'auteur, Thomas Corneille ? Aussi bien était-il difficile aux jeunes de percer, car, écrit Donneau de Visé[25] :

> « Il n'y a que deux ou trois auteurs qui réussissent, et qui, vains de leur succès, tyrannisent les comédiens et se font donner ce qu'ils veulent, parce qu'ils sont les maîtres du théâtre. »

Aussi, pour arriver à leurs fins, les jeunes auteurs étaient-ils parfois obligés de se prêter à de petites « combinaisons ». Dans sa satire du *Florentin,* La Fontaine dévoile plaisamment celle par laquelle il aurait dû passer pour avoir la gloire de devenir le librettiste du fameux Lully, à qui il avait offert, en 1674, un sujet d'opéra, *Daphné :*

Voici comme il nous faudra
Partager le gain de l'affaire :
Nous en ferons deux lots, l'argent et les chansons,
L'argent pour moi, pour toi les sons ;
Tu t'entendras chanter, je prendrai les jetons.

♦

Recommandations, combinaisons, ou tout simplement mérite, la pièce a été lue par un des comédiens qui lui a donné son

(24) Germain Brice, *Description nouvelle de la Ville de Paris,* Paris, 1684.
(25) *Nouvelles nouvelles,* Paris, 1663.

approbation, puis soumise à l'assemblée des sociétaires réunie en comité de lecture et acceptée ; il lui faut encore, avant d'être mise en répétitions, passer par la censure.

A vrai dire, l'institution légale de la censure ne date que de 1701. Cependant, dès 1609 un règlement rendu par le Lieutenant civil interdisait aux acteurs de représenter une pièce sans en avoir communiqué le manuscrit au Procureur du roi, règlement qui, en pratique, ne fut guère appliqué. Cependant le Lieutenant général de police avait la haute surveillance sur les comédiens et était chargé de veiller au bon ordre et à la décence des représentations théâtrales. A la fondation de la Comédie-Française, cette surveillance passa aux mains des premiers Gentilshommes de la Chambre du roi, qui déléguèrent leurs pouvoirs à des Inspecteurs de la Comédie. Au reste, le théâtre était surveillé de plus haut encore, et les Comédiens, dans le choix de leurs pièces, témoignaient de scrupules compréhensibles, étant donné les fâcheuses conséquences que pouvait avoir pour eux l'interdiction d'une pièce pour laquelle ils avaient engagé de gros frais : il suffit de rappeler l'histoire de Tartuffe et l'expulsion des Italiens en 1697. Aussi faisaient-ils souvent leur censure eux-mêmes, et, dans le doute, cherchaient-ils une haute approbation. C'est ainsi qu'en 1690, sur la prière des Comédiens, Boursault demanda personnellement au duc d'Aumont, premier Gentilhomme de la Chambre, son avis sur l'opportunité d'une tirade quelque peu subversive de sa comédie d'*Ésope à la ville*.

L'initiative de l'établissement d'une censure préventive vint en 1697 du parti dévôt qui, écrit la Gazette d'Amsterdam (26),

« a fait donner un avis pour établir des commissaires examinateurs de toutes les pièces de théâtre avant qu'elles soient représentées afin de n'y laisser aucune chose dont les plus scrupuleux pussent murmurer, et que, par ce moyen, toutes sortes de personnes puissent assister au spectacle. »

(26) 21 janvier 1697.

Le 31 mars 1701, le ministre Pontchartrain avisait le Lieutenant Général de Police d'Argenson que

« S.M. ne veut pas que les Comédiens représentent aucune pièce nouvelle qu'ils ne vous l'aient auparavant communiquée, son intention étant qu'ils n'en puissent représenter aucune qui ne soit de la dernière pureté » (27).

Le théâtre était officiellement mis en tutelle, et cette censure se maintint jusqu'à la troisième République.

La pièce définitivement acceptée, reste à conclure le traité avec l'auteur et à fixer sa rétribution.

Jusqu'à la fin du siècle, cette rétribution se discutait de gré à gré. Les comédiens, le plus souvent, achetaient sa pièce à l'auteur. Pour une première pièce pourtant, si nous en croyons Chappuzeau (28),

« à un Auteur dont le nom n'est pas connu, les Comédiens ne donnent point d'argent, ou n'en donnent que fort peu, ne le considérant que comme un apprenti qui se doit contenter de l'honneur qu'on lui fait de produire son ouvrage.»

Il arrivait aussi qu'au lieu d'une somme forfaitaire, on attribuât à l'auteur deux parts sur la recette de la première série de représentations ; pour les éventuelles reprises, l'auteur ne touchait rien. Ce n'est qu'en 1697 que les droits d'auteur furent fixés par décret royal au 1/9 de la recette pour une pièce en cinq actes et au 1/12 pour une pièce en trois actes, après déduction des frais (29).

Bien des difficultés restent encore à vaincre avant d'en venir aux répétitions :

« Avant qu'une pièce parvienne à paraître sur le théâtre, écrit A.L. Lebrun (30), il y a des démarches et des corvées

(27) DEPPING, *Correspondance administrative...*, II, p. 738.

(28) *Loc. cit.*

(29) Sur cette question, cf. plus loin l'article de M. Jean Dubu.

(30) *Théâtre lyrique*, Préface, Paris, 1712.

qu'il ne convient pas à tout le monde d'essuyer. Un musicien qui n'aura pas le sens commun, un directeur de spectacles aussi bizarre qu'ignorant, exigeront quelquefois du poète qu'il réforme ou qu'il supprime un endroit, parce qu'il ne sera pas à leur fantaisie et cet endroit sera le plus beau de l'ouvrage : un poète qui a du bon sens, et qui est incapable d'une complaisance basse et aveugle, s'impatiente, se révolte, se rebute, et abandonne le musicien, le spectacle et le directeur... »

La distribution des rôles soulève de nouveaux problèmes :

« Il se trouve souvent à cela de petites difficultés, chacun naturellement ayant bonne opinion de soi-même, et croyant qu'un premier rôle l'établira mieux dans l'estime des auditeurs... Il en est de même des actrices, qu'il y a un peu plus de peine à régler que les acteurs... » [31].

Il était d'ailleurs fréquent que des influences extérieures enlèvent à l'auteur et au directeur la liberté de leur choix ;

« Je sais comment les rôles sont distribués, écrit Donneau de Visé à propos d'une pièce nouvelle [32], et cela lui pourrait bien faire tort. Mais un grand Prince a ordonné de les distribuer de la sorte. »

Nous voici cependant arrivés à la période des répétitions. Nouvelles difficultés :

« Comme l'on n'a pas accoutumé de faire les répétitions avec les habits, les décorations et les violons, les acteurs ne prennent qu'en murmurant les soins qu'il faut qu'ils se donnent pour s'habiller, et principalement nos demoiselles, qui ne sont pas bien aises de se donner plus de peine que le besoin ne le demande » [33].

---

(31) Chappuzeau, *loc. cit.*

(32) *Nouvelles nouvelles.*

(33) A.J. Montfleury, *Le Comédien poète*, Prologue, Paris, 1673.

Mais l'autorité du metteur en scène viendra à bout de ces « étranges animaux » que sont les comédiens [34], que ce soit Molière, que nous saisissons tout vif dans ce rôle dans l'*Impromptu de Versailles,* ou Lully, dont Lecerf de la Viéville nous raconte [35] que :

« Il savait aussi parfaitement faire exécuter un opéra et en gouverner les exécutions que le composer. Quelque exercés que fussent les acteurs de Lully par les opéras précédents, lorsqu'il les chargeait d'un rôle nouveau et difficile, il commençait par le leur montrer dans sa chambre avant les répétitions générales. On répétait enfin. Il ne souffrait là que les gens nécessaires, le poète, le machiniste, etc. Il avait la liberté de reprendre et d'instruire les acteurs et les actrices; il leur venait regarder sous le nez, la main haute sur les yeux, afin d'aider sa vue courte, et ne leur passait quoi que ce soit de mauvais. »

Le travail préliminaire achevé, vient la période de la publicité. Publicité orale d'abord, par les lectures que les auteurs faisaient fréquemment de leurs œuvres chez des personnes bien placées par leur situation sociale et leurs relations pour en répandre la réputation :

« C'est la coutume ici qu'à nous autres gens de condition les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles pour nous engager à les trouver belles et leur donner de la réputation »,

dit Mascarille dans les *Précieuses ridicules* [36], de façon plaisante sans doute, mais qui correspondait à la réalité. En effet, nous savons par une lettre de Tallemant des Réaux, en 1664, que « Corneille a lu par tout Paris une pièce qu'il n'a pas encore fait jouer ; c'est le couronnement d'Othon ». De même Racine à ses débuts lit *Alexandre* à l'Hôtel de Nevers; Molière lit les *Femmes savantes* chez le cardinal de Retz, chez qui Corneille vient de lire *Pulchérie.*

---

(34) MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles,* sc. I.

(35) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* Paris, 1704.

(36) Sc. IX.

Lorsque, avec les gazettes en vers et plus tard le *Mercure galant* s'organisera une sorte de presse théâtrale, l'annonce des intentions des auteurs et le programme des théâtres y trouveront leur place. Voici, à titre d'exemple, l'« avant-première » de la saison 1672-1673 dans le *Mercure galant* d'août 1672 :

« On verra au commencement de l'hiver le grand spectacle de *Psyché* triompher encore sur le théâtre du Palais-Royal, et dans le Carnaval on représentera une pièce de spectacle nouvelle et toute comique ; et comme cette pièce sera du fameux Molière, et que les ballets en seront faits par M. de Beauchamp, on n'en doit rien attendre que de beau [(37)]. Les Comédiens du Marais représenteront la *Pulchérie* de M. de Corneille l'aîné. Je ne dis rien de cet auteur, son nom seul fait son éloge. On jouera presque en même temps à à l'Hôtel de Bourgogne le *Théodat* de son frère ; c'est l'auteur de l'*Ariane* qui parut l'an passé, et l'on ne croit pas que cet auteur qui a souvent eu des succès prodigieux, puisse rien faire qui n'ait de grandes beautés. En suite de cette pièce, on verra sur le théâtre le *Mithridate* de M. Racine. Cet ouvrage réussira sans doute, puisque les pièces de cet auteur ont toujours eu beaucoup d'amis... »

La pièce nouvelle était annoncée, par l'affiche, qui « rouge pour l'Hôtel de Bourgogne, verte pour l'Hôtel de la rue Mazarine et jaune pour l'Opéra, entretient le lecteur de la nombreuse assemblée du jour précédent, du mérite de celle qui doit suivre, et de la nécessité de pourvoir aux loges de bonne heure » [(38)] (On notera que le nom des acteurs n'y figure pas).

L'annonce en était également faite de vive voix par l'« Orateur » de la troupe — Molière lui-même ne dédaignait pas ce rôle délicat [(39)] — qui, à la fin des représentations, adressait aux spectateurs une « harangue » dans laquelle, après avoir remercié le public de son attention,

---

(37) *Le Malade imaginaire.*

(38) Chappuzeau, *loc. cit.*

(39) La Grange lui succéda à partir du 14 novembre 1664.

« il lui annonce la pièce qui doit suivre celle qu'on vient de représenter, et l'invite à la venir voir par quelques éloges qu'il lui donne... Dans l'annonce ordinaire, l'Orateur promet aussi de loin des pièces nouvelles de divers auteurs pour tenir le monde en haleine, et faire valoir le mérite de la troupe, pour laquelle on s'empresse de travailler... » [38].

Ajoutons à cela qu'afin de toucher également les étrangers ou les provinciaux qui, à l'occasion de voyages à Paris, pouvaient venir passer une ou plusieurs soirées au théâtre, des « communiqués » envoyés aux gazettes étrangères vantaient les mérites des pièces nouvelles. Telle est sans aucun doute cette note qu'on lit dans la « Lettre de Paris » de la *Gazette d'Amsterdam* du 14 février 1675 :

« Les Comédiens du Faubourg Saint-Germain doivent représenter sur la fin du Carnaval une pièce à machines intitulée *Circé* : elle est du fameux Corneille [40], et les machines sont du marquis de Sourdéac qui donna la *Toison d'or* au mariage du roi. Les mouvements des vols et des machines de cette dernière sont si extraordinaires qu'ils passent l'imagination. On attend cette pièce avec tant d'impatience que toutes les places sont déjà louées pour plusieurs représentations, et que beaucoup d'étrangers diffèrent leur départ pour la voir. »

Une première représentation était alors un événement. Tant par snobisme que par curiosité, le public se pressait en foule au théâtre dès le début de l'après-midi (on commençait en effet au plus tard à 5 heures) :

« La première fois qu'on donna l'opéra d'*Achille et Polyxène* [41], il s'y trouva tant de monde que ceux qui n'avaient pas envoyé retenir leurs places dès midi furent obligés de s'en retourner sans le voir » [42].

---

(40) Thomas Corneille, en collaboration avec Donneau de Visé.

(41) Tragédie lyrique de Campistron, musique de Lully et Colasse.

(42) *Mercure historique*, décembre 1687.

Aux premières loges prenaient place les seigneurs, parfois même les princes du sang ; aux deuxièmes et troisièmes loges ainsi qu'à l'amphithéâtre se rencontrait un public plus mêlé ; mais c'est au parterre que se pressait la foule des spectateurs moins fortunés, poètes, bourgeois, artisans, et c'est ce parterre bruyant, passionné, jamais indifférent, qui, jugeant l'œuvre plutôt que l'auteur, faisait la loi au théâtre, en antagonisme fréquent avec les nobles qui le méprisaient fort, comme ces petits Marquis de Molière qui « ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fut-ce de la meilleure chose du monde » (43). Mais le parterre le leur rendait bien, et ne se faisait pas faute de se gausser des seigneurs qui venaient à la Comédie parader sur la scène et troubler la représentation (44), faisant au reste profession de tout dénigrer :

« Je ne me suis pas seulement donné la peine de l'écouter, dit le Marquis de la *Critique de l'Ecole des Femmes* (45). Mais enfin je sais bien que je n'ai jamais rien vu de si méchant. »

Le snobisme, en effet, régnait en maître au théâtre, et, pour beaucoup de spectateurs, le spectacle était dans la salle autant que sur la scène :

« Dans la salle des spectacles, les comédiens et les spectateurs se donnent réciproquement la comédie. Quand je suis dans une loge, ce qui se passe au parterre m'excite autant à rire que ce qui se fait sur le théâtre » (46).

Telle était la physionomie d'une salle de spectacle au temps de Molière, bruyante, agitée, papotante. Il était de bon ton d'exprimer tout haut son opinion, de faire ce que l'on appelait le « brouhaha ». Baillements, rires, sifflets, murmures marquaient les sentiments des spectateurs, trop souvent enclins

---

(43) *La Critique de l'Ecole des Femmes*, Sc. V.

(44) Cf. Molière, *Les Fâcheux*, sc. I.

(45) Sc. V.

(46) Bordelon, *Diversités curieuses*, Paris, 1699.

à suivre les cabales : celles de l'*Ecole des Femmes* et de *Phèdre*, on le sait, agitèrent de longs mois et la cour et la ville. Aussi les incidents n'étaient-ils pas rares, au point que la police fut obligée d'interdire le sifflet, mesure autoritaire qui n'empêcha pas grand chose et donna lieu à ce plaisant rondeau [47] :

Le sifflet défendu ! Quelle horrible injustice !
Quoi donc ! Impunément un poète novice,
Un musicien fade, un danseur éclopé
Attraperont l'argent de tout Paris dupé,
Et je ne pourrai pas contenter mon caprice ?
Ah ! si je siffle à tort, je veux qu'on me punisse,
Mais siffler à propos ne fut jamais un vice.
Non, non, je sifflerai, on ne m'a pas coupé
Le sifflet !

Mais la police n'était pas décidée à plaisanter, et alla même jusqu'à arrêter des perturbateurs qui causaient des bagarres. Il faut avouer que les spectateurs témoignaient parfois d'une brutalité qui a de quoi surprendre : les légendaires « pommes cuites » lancées sur les acteurs n'étaient pas un mythe, et nous les voyons réellement figurées sur une curieuse estampe contemporaine [48]. Mieux encore : nous apprenons par une gazette de 1684 [49] que, lors de la représentation d'une tragédie dans un collège de Jésuites — ces représentations avaient lieu tous les ans à l'occasion de la distribution des prix devant un public des plus choisi — comme les Révérends Pères avaient, par mesure d'économie, « retranché cette année-ci la pompe, la magnificence et la bonté de leur ballet... », les spectateurs, extrêmement surpris, « sifflèrent le ballet et ceux qui le dansaient, sur la tête desquels il y eut diverses bouteilles jetées ».

---

(47) Recueil anonyme sur l'Opéra, Coll. Rondel.

(48) Reproduite dans P. Mélèse, *Le Théâtre en France au XVIIe siècle*, pl. 9. La Documentation française, Paris, 1957.

(49) *Nouvelles extraordinaires* de Leyde, 12 septembre 1684.

Sans aller jusqu'à ces extrêmes, l'indifférence du public, à tort ou à raison, pouvait faire fâcheusement baisser les recettes. Il pouvait être alors nécessaire de soutenir la pièce par une publicité renouvelée : tels les articles visiblement inspirés qui paraissent à plusieurs reprises dans les gazettes, les lectures que font de leur œuvre les auteurs dans les salons; ou, dans la salle même, la « claque » instituée à la solde des auteurs :

« Un jeune auteur de théâtre... me dit qu'il était bien assuré que sa pièce réussirait. Comment pouvez-vous le savoir ? lui répartis-je ; c'est une chose qu'il est impossible de deviner, et dont le succès est toujours entre les mains du sort. Il me répondit qu'il savait bien ce qu'il disait, et tira, en me disant ces paroles, un papier de sa poche, où il était écrit : *Mémoire de ceux qui m'ont promis de venir voir jouer ma pièce*... Je suis assuré que tels et tels y viendront à la première représentation, tels et tels à la seconde, et tels et tels à la troisième. Il trouva à son compte qu'il avait déjà du monde pour huit représentations. Tous ceux qui m'ont promis de venir savent déjà les beaux endroits par cœur, afin de ne pas les laisser passer sans les applaudir » [50].

Tel est donc le milieu, telle est l'atmosphère dans lesquels se préparaient et se déroulaient les représentations au temps de Molière. Sont-ils si différents des nôtres ? Leur connaissance servira peut-être à faire mieux comprendre les œuvres classiques qui, replacées dans leur actualité, cesseront d'être des pièces de musée pour retrouver la vie du théâtre.

Pierre MÉLÈSE.

---

(50) DONNEAU DE VISÉ, *Nouvelles nouvelles*. Cf. MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules* : « Quand j'ai promis à quelque poète, je crie toujours : Voilà qui est beau ! devant que les chandelles soient allumées » (Sc. IX).

La vie dramatique en Province au XVIIe siècle

C'EST une entreprise difficile que d'intéresser un public parisien à la vie provinciale — et surtout à celle du XVIIe siècle. La province, à cette époque, ce sont les petites villes où trônent Madame la baillive et Madame l'élue et où tout le monde, selon La Bruyère, se chamaille avec ses voisins et ses confrères : c'est le Ragotin et la Bouvillon du *Roman Comique ;* ce sont les nobles campagnards que Scarron, Thomas Corneille et Gillet de la Tessonerie ont mis sur la scène ; les gentilshommes guêpins d'Orléans, le languedocien baron de la Crasse, la saintongeoise comtesse d'Escarbagnas, et le limousin Monsieur de Pourceaugnac ; bref un ramassis de ridicules dont se gaussent les écrivains et les beaux esprits de Paris et de la Cour.

Cependant, demandons-nous ce qu'aurait été le théâtre français du XVIIe siècle sans l'apport des provinciaux ; l'opéra eût gardé Quinault, et la comédie, Molière ; citons aussi deux autres Parisiens : Alexandre Hardy et Du Ryer. Mais que de provinciaux de première ou de seconde grandeur ! Le valoisien Racine, le caennais Bois-Robert, le havrais Scudéry, les rouennais Pierre et Thomas Corneille, le manceau Racan, le gascon La Calprenède, le méridional Théophile, Tristan de la Marche, Rotrou de Dreux, le franc-comtois Mairet, le rouennais Pradon, etc...

Ces nombreux dramaturges prouvent que le goût des provinciaux pour le théâtre égalait celui des Parisiens.

Mais il faut reconnaître que le théâtre provincial au XVIIe siècle n'est plus aussi brillant qu'au XVIe. Pendant la Renaissance, la Cour des Valois avait souvent résidé en province ; peu auparavant, de grands vassaux, comme le comte

de Provence ou le duc de Bretagne, avaient exercé un mécénat au profit des poètes et des dramaturges. Les plus luxueuses représentations de mystères n'avaient pas lieu à Paris, mais à Bourges, à Valenciennes. Avant la naissance de Corneille, le théâtre rouennais était prospère [1]. Même des bourgades comme Saint-Maixent et Doué (près de Saumur) avaient des spectacles presque annuels. A la fin du XVIe siècle, quelques troupes de comédiens parcouraient les provinces, de Bordeaux à Nancy, de Rouen jusqu'en Allemagne et aux Pays-Bas.

Au XVIIe siècle, Paris est le siège permanent de la Cour. C'est la capitale administrative, intellectuelle, artistique. Nous voyons se développer cette centralisation, qui, depuis, a été poussée jusqu'à l'excès.

Les écrivains ont le désir de faire carrière à Paris. Les dramaturges qui se croient quelque talent, veulent y être joués et imprimés (Pierre Corneille a beau résider pendant de longues années à Rouen, jamais les premières éditions de ses pièces ne paraissent en dehors de Paris). Aussi les pièces qui, à cette époque, sont jouées et imprimées seulement en province, sont les œuvres d'amateurs de médiocre talent ; elles n'ont presque jamais été rééditées, et elles ne méritent pas d'être lues. Mais si leur valeur esthétique est très faible, leur intérêt historique et sociologique ne doit pas être méconnu : elles nous renseignent sur la vie dramatique et les goûts des dix-neuf vingtièmes des Français du temps. La matière est si abondante que, sans chercher à être complet, je fournirai des échantillons significatifs.

— I —

Ce goût des provincieux pour le théâtre, comment est-il satisfait ? Nous devons tout d'abord distinguer entre le théâtre urbain, qui se joue dans de grandes villes, comme Lyon, et dans d'autres qui, aujourd'hui, ont rang de préfecture ou de

---

[1] Cf. dans le *Bulletin historique et philologique* (années 1955 et 1956) mon travail sur le théâtre à Rouen, de François Ier à Louis XIII.

sous-préfecture, et le théâtre rural (une poussière dramatique dont la mémoire est presque complètement abolie). Nous insisterons, comme il est naturel, sur le théâtre urbain.

Les acteurs de ce théâtre provincial sont, les uns, des amateurs, conformément à la tradition médiévale : adultes, qui organisent les représentations de château et de salon ; adolescents, qui font vivre ce théâtre de collège, si important dans la vie littéraire des villes de province. Quant aux acteurs professionnels, ils ne sont pas fixés dans une ville comme aujourd'hui ceux de nos grands théâtres provinciaux. Ils sont ambulants, et je vous renvoie au *Roman Comique* pour le détail de leur existence errante. Quelquefois, ils résident pendant plusieurs semaines dans une même ville, soit que le gouverneur de la province, le duc d'Epernon ou le prince de Conti, les aient invités, pour divertir la noblesse ou les états provinciaux ; soit qu'ils s'attardent dans une ville comme Rouen ou Lyon, où les amateurs de théâtre sont nombreux. C'est le cas de Molière quand il parcourt la province.

Le lieu de la représentation. — Aujourd'hui, la plupart de nos villes de préfecture possèdent un édifice en style néo-classique et datant, presque toujours, du XIXe siècle. Il sert plus ou moins. C'est le théâtre. Or, au XVIIe siècle, il n'existe aucun édifice qui ait été construit pour servir de théâtre [1]. Le premier, Richelieu établit dans le Palais Cardinal une salle de théâtre. Nous n'avons pas l'équivalent de ce qui existait en Italie, à Vicence, à Parme, où des théâtres avaient été construits. En province, les représentations scolaires se font presque toujours au collège, dans la cour à la belle saison, ou dans la salle des Actes, ou quelquefois dans la chapelle ; quant aux comédiens, ils jouent dans les jeux de paume. Rappelez-vous le *Roman Comique*. Dans le courant du XVIIe siècle, ces jeux de paume seront parfois désaffectés : ils serviront uniquement aux représentations théâtrales. Fort incommodes, ils

---

(1) Le premier, Montaigne avait réclamé la construction de théâtres dans les grandes villes : « Et trouverois raisonable... qu'aux villes populeuses il y eût des lieux destinés et disposés pour ces spectacles » (*Essais*, I, XXVI, fin).

ont tous disparu. Quelquefois, dans telle de nos villes de province, la « rue de la Comédie » en perpétue le souvenir.

Dans la vie monotone de la province, le passage d'une troupe était une distraction fort appréciée. Les beaux esprits s'informaient auprès des comédiens des nouveautés du théâtre de Bourgogne ou du théâtre du Marais, ou péroraient sur le mérite des pièces. Les galants se mettaient en campagne. Plus d'une mère ou d'une épouse s'inquiétait de l'arrivée de ces dangereuses créatures, les comédiennes, infantes de tragi-comédies, reines de tragédies. Un mémorialiste bordelais, nommé Gaufreteau, note soigneusement en 1592, dans sa chronique, le passage de la troupe du célèbre Valleran-le-Conte. Il insiste sur la présence d'une belle actrice qui « contre toutes les règles ordinaires de ce métier, était de mœurs et conversation honnêtes... Cette femme, dans les visites que les jeunes hommes faisaient à son logis [sans doute, une hôtellerie], prenait grand plaisir d'être entretenue de discours honnêtes et sérieux capables dans la science de l'histoire, et elle reprenait librement et franchement ceux qui lui parlaient trop licencieusement des paroles de mardi-gras, leur disant que, hors le théâtre, elle n'était point commediante. Elle donna une si bonne opinion d'elle, qu'elle fut toujours la bienvenue dans les plus honnêtes maisons de Bordeaux, parmi le sexe féminin ».

N'est-il pas admirable qu'une belle actrice de ce temps ait trouvé bon accueil chez les personnes de son sexe, sans jalousie, ni dénigrement ?

Mais ces troupes rencontraient de nombreuses difficultés, souvent d'ordre pécuniaire, ou bien elles se heurtaient à l'hostilité de la compagnie du Saint-Sacrement ou du clergé. Ainsi, à Château-Thierry, en 1670, le lieutenant général du bailliage, à la demande du procureur général du Parlement de Paris, qu'avait sollicité l'évêque de Soissons, oblige des comédiens à décamper [1].

---

[1] Cf. mon article dans la *Revue d'histoire du théâtre*, 1949, pp. 266-268.

Leur répertoire avait pour but de satisfaire le goût du public provincial. Il comportait les pièces à succès du théâtre parisien, les plus récentes, et quelquefois d'anciennes ; encore maintenant, les tournées à travers la province affichent les succès d'il y a vingt ans à côté de pièces récemment créées. C'est ainsi que Scudéry, dans la *Comédie des Comédiens* (1635) dont l'action se passe à Lyon, indique un répertoire où, à côté des œuvres récentes de Corneille, Rotrou, Mairet et Scudéry lui-même, figurent les *Bergeries* de Racan, le *Pyrame* de Théophile et même les pièces de Hardy, pour lesquelles Scudéry manifestait une vive admiration. De même, en 1662, le *Baron de la Crasse* de Poisson contient un répertoire où figure l'*Illusion Comique*. Les comédiens de Scarron joue la *Marianne* de Tristan, qui date déjà d'une douzaine d'années. En outre, certaines pièces qui avaient échoué à Paris, avaient des chances de succès en province; c'est le cas de la *Théodore* de Corneille, où l'allusion au lupanar avait choqué les délicats de Paris, mais dont le sujet religieux plut aux provinciaux. Enfin, ces acteurs ne manquaient pas de représenter des farces, la province étant restée attachée à ce genre dramatique.

Après le théâtre des jeux de paume, disons un mot du théâtre de châteaux et d'hôtels particuliers. Ce théâtre a deux formes. Tantôt, un riche seigneur, comme le marquis de Sourdéac, ou dans le *Roman Comique* le baron de Sigognac, entretient pendant quelques jours une troupe de comédiens qu'il fait jouer pour ses amis, parfois à l'occasion d'un mariage ; il la nourrit, la loge, lui donne de l'argent, et souvent lui fait cadeau de quelques vêtements usagés appartenant à lui ou à sa femme. Tantôt, ce sont des amateurs appartenant à la bonne société. C'est ainsi qu'en 1636, Catherine de Rambouillet, ses filles, et leurs amis, s'établissent dans leur château de Rambouillet ; pour se distraire, ils représentent la *Sophonisbe* de Mairet ; pour alléger la tâche, deux dames se partagent le rôle de l'héroïne, et certains acteurs déclament avec le rôle en mains ! En guise d'intermède, Mlle Paulet chante en s'accompagnant d'un théorbe. Mais voici une représentation tout à fait provinciale, que René Pintard a remise en lumière[1].

---

(1) R. PINTARD, *Un témoignage sur le Cid en 1637* (*Mélanges Chamard*, pp. 293-301).

A la fin de mars 1637, la tragi-comédie du *Cid* paraissait en librairie à Paris. Dans les premiers jours d'avril, un lettré qui était en garnison à Blaye, nommé Fortin de la Hoguette, disposant d'un exemplaire, s'enthousiasma pour cette pièce :

Il nous est venu de Paris une comédie qui est le *Cid*, si belle selon mon sens qu'elle surpasse de bien loin tout ce qui a jamais été écrit par les anciens et par les modernes en ce genre. Nous la représentons ici pour nous divertir et je suis l'un des acteurs : D. Diègue. Jugez si cela n'est pas rare de me voir à 52 ans étudier pour être bateleur ! Si l'Académie s'en offense, je lui en demande pardon ; mais, avant que de me condamner, je la supplie de lire la pièce, si elle ne l'a déjà fait ; mais, pour la trouver belle, il la faut lire tout du long afin d'en voir, outre la diction, la tissure qui en est miraculeuse. Je l'ai lue trente fois et en suis encore en appétit.

Il conserva son enthousiasme malgré les critiques qu'à l'instar de Chapelain les doctes de l'Académie parisienne des Dupuy formulaient sur cette pièce.

— II —

Voici maintenant un théâtre qui est plus authentiquement provincial, c'est celui des collèges. Ce théâtre scolaire, dont Lanson avait montré l'importance au XVIe ciècle pour l'introduction de la tragédie et de la comédie, persiste. On joue des pièces dans les collèges de l'Université ; et la Compagnie de Jésus, dans les siens, dont le nombre croît sans cesse, utilise les spectacles comme moyen d'enseignement [1].

Les Jésuites pensent tirer d'une représentation un enseignement moral et religieux qui frappe les esprits ; d'autre part, c'est, à leurs yeux, un excellent moyen d'exercer la mémoire, d'améliorer la diction, de former le maintien et le geste. C'est toujours un professeur qui compose la pièce ; ainsi est évité le danger des actions ou paroles scabreuses et des allusions satiriques, qu'on rencontrait plus d'une fois dans le théâtre scolaire des époques précédentes. Les représentations ont lieu

---

[1] Voir dans le *Manuel bibliographique* de Lanson la liste des monographies des collèges provinciaux ; E. BOYSSE, *Le théâtre des Jésuites*, 1880 ; R. LEBÈGUE, *Les ballets des Jésuites* (*Revue des Cours et Conférences*, XXXVII, 2e série).

aux Jours Gras et le jour de la distribution des prix. La tragédie est en latin ; pendant les entr'actes on danse un ballet de caractère allégorique et moral.

Nous connaissons par les programmes des représentations et par l'histoire du collège de la Flèche, le plus important des collèges provinciaux des Jésuites, le sujet et le plan des tragédies. Leurs sujets sont empruntés à l'Antiquité païenne ; à l'Ancien Testament (s'il fallait en croire Scarron, Ragotin aurait tenu à la Flèche le rôle du chien de Tobie !), mais pas à la vie de Jésus-Christ ; à la vie des saints et des martyrs : saint Adrien, saint Sébastien, saint Eustache, etc...; on choisit aussi des épisodes tirés de l'histoire moderne et des missions des Jésuites : les princes du Japon et de Ceylan, Godefroy de Bouillon, etc...; on joue des pièces de circonstance, telles que celles qui illustrèrent, en 1622, la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier.

Les acteurs étaient nombreux, l'action mouvementée ; les spectacles macabres n'étaient pas rares. Si le collège était riche, il possédait une machinerie et des décors importants.

Le public se composait des parents des élèves et des notabilités de la ville. Souvent, la municipalité fournissait des subsides. On distribuait à l'assistance des programmes rédigés en français.

Ces tragédies de saints écrites par les Jésuites ont été parfois imitées dans la première moitié du XVII° siècle par des auteurs laïcs, tels que Tristan, La Calprenède, Rotrou (*Saint-Genest* et *Cosroès*).

— III —

Après le répertoire parisien des troupes et le répertoire scolaire, nous arrivons à la partie la plus médiocre du théâtre provincial ; mais c'est la plus curieuse, si l'on s'intéresse à l'histoire sociale de la province. Ces divertissements n'ont presque rien de commun avec les spectacles qui, à la même époque, sont donnés dans les théâtres parisiens ; nous constatons un décalage avec les pièces de Corneille et de Racine qui, au même moment, sont représentées sur les scènes parisiennes.

Nous avons affaire à des traditions dramatiques plus ou moins anciennes. Elles ne sont pas immuables : beaucoup périclitent et disparaissent, certaines évoluent, quelques-unes dureront jusqu'à la Révolution.

Commençons par les sociétés joyeuses. Au XVIIe siècle, elles végétaient, étant exposées à l'hostilité des Parlements et des représentants de l'autorité royale. Les plus célèbres existaient à Rouen et à Dijon. A Rouen, les Conards continuaient à représenter pendant le carnaval des « joyeusetés et facéties », mais le Parlement de Normandie leur interdisait de porter des costumes ecclésiastiques, de diffamer les personnes, et de faire tort à Dieu et à l'Eglise. Les Conards disparaîtront entre 1625 et 1630.

A Dijon, la Mère folle continuait la tradition des fous : ses suppôts portaient le chaperon et la marotte. Elle organisait chaque année des défilés, et débitait des dialogues en patois bourguignon et des piécettes qui faisaient allusion à la chronique scandaleuse de la ville (maris qui avaient battu leur femme, etc...). En 1630, le gouvernement de Louis XIII tira prétexte d'une émeute pour lui interdire son activité habituelle. De même, à Châlon-sur-Saône, les Gaillardons, qui se livraient aux mêmes facéties satiriques, furent supprimés en 1626 [1].

A Béziers, dans la première moitié du XVIIe siècle, on célébrait chaque année par des pièces comiques en langue d'oc l'anniversaire d'une victoire légendaire sur les Germains. On a conservé le texte de ces pièces jusqu'à l'année 1657.

Nous en venons maintenant aux représentations théâtrales à caractère religieux. Certaines sont liées aux confréries religieuses, par exemple celle de saint Jacques-de-Compostelle. La plupart se rapportaient à des fêtes religieuses. Si nous consultons le calendrier liturgique, nous trouvons, le 24 décembre, des représentations de noëls dans de nombreuses localités ; pour la Fête-Dieu, les processions d'Aix qui eurent

(1) Cf. PETIT DE JULLEVILLE, *Les comédiens en France au Moyen Age*, 1885, ch. VII.

lieu jusqu'à la Révolution ; à la Fête-Dieu de Langres, on représenta, en 1621, *David et Goliath*. Le Vendredi-Saint, on joua, dans une localité du Var, en 1595, une Passion. Le jour de l'Invention Sainte-Croix, on jouait, dans une autre localité du Var, une pièce de théâtre à sujet religieux. Pour la Nativité de la Vierge, on donnait à Annecy, tous les sept ans, une représentation religieuse. Le jour de l'Assomption, une représentation avait lieu à Draguignan.

Quant aux fêtes des saints, lorsqu'il s'agit du protecteur de la ville ou du saint honoré dans une église ou une chapelle, on continuait à jouer, le jour de sa fête, une pièce religieuse, dont le sujet était généralement la vie et la mort de ce saint. Ainsi, à Ploërmel, on joue, depuis 1611 jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, une pièce qu'un prêtre-régent avait consacrée à saint Armel. A Chaumont, on célébrait tous les cinq ou six ans la fête de saint Jean-Baptiste par une représentation. A Saint-Tropez, on jouait l'histoire et martyre de saint Tropez. A Saint-Honorat, dans les îles de Lérins, on représente au monastère, en 1668, une pièce consacrée à saint Honoré et à l'arrivée de son corps dans l'île. Nous pourrions fournir une longue énumération ; contentons-nous de citer, pour la fin, les pièces qui étaient jouées en Bourgogne à Alise-Sainte-Reine le jour de la fête de la patronne d'Alise ; ces pièces ont été imprimées au cours du XVIIe siècle.

Parfois la représentation religieuse était associée aux prédications; l'exemple plus connu, ce sont les processions mimées qui accompagnaient les missions du P. Maunoir en Basse-Bretagne.

Comme dans les siècles précédents, la pièce religieuse était jouée, parfois, après une épidémie de peste ou bien pour écarter le fléau. C'est ainsi qu'en 1628, à Plombières, au cours d'une épidémie, le prêtre-régent Granjean fait jouer une pièce sur le martyre et la mort de saint Sébastien, que l'on invoquait contre la peste. Ailleurs, en 1662, pour implorer la Providence divine, on revient à l'usage de jouer l'histoire de saint Jean-Baptiste, etc...

Nous parlerons brièvement du théâtre rural, sur lequel seul Georges Hérelle a écrit une étude d'ensemble. Ce théâtre rural

a été exploré par Poupé pour le Var, par Bulard pour la Maurienne, etc... J'ai eu l'occasion de connaître le théâtre rural de Haute-Bretagne, entre 1595 et 1620, en feuilletant le manuscrit d'un prêtre de campagne, Noël Georges, maître d'école dans un hameau près de la forêt de Paimpont [1].

Il avait un peu d'instruction classique: il connaissait Térence, Virgile, les *Métamorphoses* d'Ovide. Ses mémoires manuscrits nous apprennent que dans ces bourgades et ces hameaux de Haute-Bretagne on jouait des pièces tirées de l'Ancien Testament (*Vendition de Joseph, Délivrance des Hébreux hors d'Egypte, Histoire de sainte Suzanne, Sacrifice d'Abraham*) ou bien de la vie des saints (*Vie de saint Eustache*); en l'honneur de saint Maixent, patron d'une localité voisine, il avait conçu une pièce en vingt et un actes, où persistent les thèmes des mystères (bataille sur la scène, ivrogne divaguant, procès de Paradis, etc...); mais il avait donné à plusieurs personnages les noms des bergers des Bucoliques de Virgile.

Quel est le répertoire de ce théâtre ? Quelquefois, nous voyons y figurer des succès parisiens, par exemple, dans des localités de Provence, les *Juives* de Robert Garnier en 1604 et le *Cid* en 1667. Mais ce qui domine, ce sont les sujets religieux ; ils continuent la tradition des Mystères, ou bien ils sont en rapport direct avec la fête locale. Dans une bourgade de Provence, on songea à représenter l'*Histoire de la destruction de Troie,* mais il y eut des protestations, parce que c'était un sujet profane.

Les auteurs sont presque tous inconnus. La plupart d'entre eux sont peu instruits : soit à cause de leur ignorance, soit à cause de celle du copiste, les quelques manuscrits qui ont été conservés abondent en vers faux, et l'orthographe en est incertaine.

Ces pièces s'appellent souvent tragédies. Mais elles conservent en partie la forme et la technique des anciens mystères.

---

[1] Cf. G. HÉRELLE, *Les théâtres ruraux en France*, 1930 ; M. BULARD. *Un manuscrit du mystère de la Passion découvert en Savoie* (*Mélanges de la société toulousaine d'études classiques*, I, 1946) ; R. LEBÈGUE, *N. Georges et le théâtre rural en Haute-Bretagne* (*Mélanges Mornet*, pp. 27-36).

Par exemple, le régent, qui en 1611 fit jouer sa tragédie de saint Armel, imita la technique et plusieurs passages d'un mystère qui avait été joué dans la région en 1548 ; ce sont, en particulier, les mêmes épisodes comiques.

Ces pièces sont très irrégulières. Le nombre des actes varie. Elles embrassent fréquemment une vie entière, et aucune des trois unités n'est respectée. Tour à tour, comme dans les mystères, le ton est sérieux et édifiant, ou bien bouffon. On se bat et on se tue sur la scène. La versification est archaïque. Tel auteur provincial, vers 1650, en est encore au vocabulaire de Du Bartas : il qualifie la taupe de *fouille-terre !*

La mise en scène, surtout dans les villages, est très sommaire ; on utilise parfois des chariots ; le décor est fait avec des toiles, des draps ; on utilise des écriteaux pour indiquer le lieu. En Basse-Bretagne, tel acteur, qui tenait le rôle de la Sainte-Vierge, avait mis sur son costume ordinaire une chemise de femme [1].

Toute l'action est représentée. En 1704, le procureur général au Parlement de Rennes s'indigne de ce que, dans une pièce bretonne jouée dans les faubourgs de Guingamp, sainte Anne ait accouché sur le théâtre [2]. Je précise, pour rassurer le lecteur, que cette jeune mère était en réalité un paysan ; car jusqu'au XIXe siècle il n'y eut jamais d'actrice dans les troupes en Basse-Bretagne.

Le document le plus curieux sur la mise en scène de ce théâtre provincial, c'est la « disposition du théâtre » dans une tragédie, dont l'auteur était un moine de l'abbaye de Flavigny, et qui fut imprimée en 1687, dix ans après la *Phèdre* de Racine. Cette pièce avait été jouée à Alise-Sainte-Reine, et elle est intitulée *Le martyre de la glorieuse Sainte-Reine.* On décrit la mise en scène : cinq lieux étaient représentés simultanément ; de droite à gauche, l'Enfer, c'est-à-dire une gueule, puis un lieu consacré à Jupiter, la salle du Trône, une

(1) Cf. Anatole Le Braz, *Le théâtre celtique*, p. 467.

(2) *Ibidem*, p. 495.

cellule, et enfin un lieu de supplice avec des croix [1]. Ce décor prouve la persistance de l'ancienne mise en scène des mystères : l'Enfer est placé à droite du spectateur — comme dans la miniature de Valenciennes ; d'autre part, dans les pastorales basques, qui étaient jouées au début du XXe siècle, l'idole et les satans sont toujours placés à droite du spectateur. Comme dans ces pièces basques, à Alise, une des deux entrées latérales est affectée aux bons, aux chrétiens ; l'autre aux païens : d'un côté, la sainte, de l'autre, les prêtres de Jupiter, le tyran Olibrius et les démons. Ainsi, du XVIe au XXe siècle, nous observons une continuité dans la mise en scène héritée des mystères.

Il ne faut pas croire que ce théâtre populaire eût pour auteurs des gens du peuple : ses dramaturges font partie de ce que j'appellerais l'aristocratie des bourgades et des villages; à Saint-Clair-sur-Epte, le bailli de la localité, ailleurs les prêtres-régents. Mais on y découvre parfois l'écho de la pensée populaire : dans des pièces, dont l'action se déroule aux premiers temps du christianisme, tel personnage, qui est évidemment le porte-parole de la collectivité, se plaint des excès de la taille et de la gabelle et prend à partie les partisans, les mal-tôtiers.

Quelles idées générales pouvons-nous retirer de cette étude? D'abord, il faut noter le déclin progressif de ce théâtre. La Révolution française a aboli dans plus d'une localité des traditions religieuses et dramatiques. Mais déjà auparavant, de même que certains chanoines au XVIIIe siècle faisaient abattre le jubé gothique de leur cathédrale, de même beaucoup de curés et d'évêques trouvaient dans ces manifestations d'une piété naïve, quelque chose de dérisoire à l'égard de la religion catholique ; d'autre part, avec raison, ils se plaignaient des abus que commettaient les jeunes gens déguisés en diables au moment des fêtes de Chaumont et d'Angers. Quant aux Parlements, ils voyaient dans ces cérémonies traditionnelles des usages gothiques offensants pour la religion et pour la raison. Actuellement, ces traditions dramatiques sont mortes ; si dans

(1) J'ai reproduit le texte intégral dans mon article *Quelques survivances de la mise en scène médiévale* (*Mélanges G. Cohen*, p. 220).

quelques localités, on a ressuscité certaines fêtes traditionnelles plus ou moins dramatiques, tels que les noëls provençaux, cela a un caractère archaïsant et touristique.

Il me semble qu'on ne peut pas parler d'*un* public provincial. Il devait exister plusieurs publics, même en laissant de côté les villages. La partie la plus cultivée de la population urbaine est avide de connaître les succès des théâtres de Paris ; on jouait leurs pièces, comme le *Cid* à Blaye, ou bien on allait assister aux représentations données par les troupes. Parfois même les dramaturges provinciaux s'en inspiraient : dans une rédaction postérieure de la tragédie de *saint Armel*, j'ai trouvé une imitation de *Tartuffe*. D'autre part, la population des villages et une bonne partie des citadins tenaient à conserver les anciennes traditions, les pièces attachées à des fêtes locales; ils jouaient des mystères abrégés, déguisés, où entraient quelques éléments plus récents. Si l'on jette les yeux sur une carte dramatique de la France, on constate que les localités où le théâtre moderne a pénétré plus lentement et où les anciennes traditions dramatiques ont persisté davantage, se trouvent dans des montagnes peu accessibles : Le Puy, les bourgades de la Maurienne. Et bien entendu, les villages. Focillon a écrit quelque part : « les campagnes sont le lieu du temps immobile ou très lent ». Ce qu'il disait de l'art rural, se vérifie également pour le théâtre des villages.

Empruntons, pour finir, une comparaison à l'Exposition de 1900 ; elle s'enorgueillissait d'une curiosité mécanique : un triple trottoir roulant qui se déplaçait à trois vitesses différentes. La vie dramatique en France au XVIIe siècle est semblable à ces trottoirs roulants : celui qui se déplace le plus vite, c'est le théâtre à Paris, où l'on passe de la farce aux comédies de Corneille, des tragédies de la Renaissance aux tragédies baroques, et enfin à la tragédie classique. Les villes de province s'efforcent de rattraper ce mouvement, mais elles sont plus ou moins en retard. Enfin, le trottoir qui avance le plus lentement, c'est la vie dramatique dans les villages français.

Raymond LEBÈGUE,
de l'Institut.

Les Comédiens de Campagne au XVIIe siècle

PARLER des comédiens de campagne au XVIIe siècle, c'est évoquer d'abord deux souvenirs, celui de la troupe de Molière, exceptionnelle par sa stabilité, et celui du pittoresque *Roman comique* de Scarron, où se déroulent les aventures de Léandre, d'Angélique, de La Rancune, document très précieux sur la vie des comédiens errants, d'autant plus précieux que l'on sait, depuis les travaux de Henri Chardon, que Scarron y a peint la troupe dirigée par le célèbre Philandre.

Nous possédons peu de témoignages contemporains sur les troupes de campagne ; à peu près seul, un auteur dramatique lyonnais, Chapuzeau, leur a réservé une place dans sa petite histoire du *Théâtre français,* parue en 1673 : « Autant que je l'ai pu découvrir, écrit-il, ils peuvent faire douze ou quinze troupes, le nombre n'en étant pas limité... Ils suivent à peu près les mêmes règlements que ceux de Paris... C'est dans ces troupes que se fait l'apprentissage de la comédie, c'est d'où l'on tire au besoin des acteurs et des actrices qu'on juge les plus capables pour remplir les théâtres de Paris, et elles y viennent souvent passer le Carême, pendant lequel on ne va guère à la comédie dans les provinces ; tant pour y prendre de bonnes leçons auprès des maîtres de l'art que pour de nouveaux traités et des changements à quoi elles sont sujettes. Il s'en trouve de faibles, et pour le nombre des personnes et pour la capacité, mais il s'en trouve aussi de raisonnables et qui, étant goûtées dans les grandes villes, n'en sortent qu'avec beaucoup de profit ».

De longues recherches entreprises en vue de la rédaction d'un *Dictionnaire biographique des comédiens du XVIIe siècle* m'ont permis d'identifier, entre 1590 et 1715, plus de huit cents

comédiens professionnels français, non compris les bateleurs, chanteurs et danseurs et de dénombrer plus de cent trente troupes errantes. Pour beaucoup d'entre elles d'ailleurs, les renseignements se limitent à quelques noms d'acteurs et à quelques villes de passage.

Ces troupes nous sont essentiellement connues par les contrats de constitution ; j'en connais cinquante-cinq, publiés ou inédits dans les archives notariales. Toutes ces compagnies sont organisées en sociétés, comme aujourd'hui encore la Comédie-Française. Chaque troupe a un chef mais son autorité est consentie, et non imposée. Les comédiens, en effet, sont très indépendants. Chapuzeau écrit : « Ils n'admettent point de supérieurs ; le nom seul les blesse ; ils veulent tous être égaux et se nomment camarades ». Le chef n'a qu'une part des bénéfices comme les autres, bien qu'il soit généralement propriétaire des décors, mais non des costumes, qui sont propriété personnelle des acteurs. Des débutants ont parfois demie ou quart de part. Chapuzeau écrit encore : « Quelquefois la demie-part ou la part entière est accordée à la femme en considération du mari [ce fut le cas d'Armande Béjart] et quelquefois au mari en considération de la femme [ce fut le cas de Champmeslé]; et, autant qu'il est possible, un habile comédien qui se marie prend une femme qui puisse comme lui mériter sa part. Elle en est plus honorée, elle a sa voix dans toutes les délibérations et parle haut, s'il est nécessaire et (ce qui est le principal) le ménage en a plus d'union et de profit ».

Outre les sociétaires, la troupe comprend parfois un gagiste, payé à la représentation, un musicien et un décorateur.

Au début du siècle, les comédiens prennent, au pair, de jeunes apprentis qu'ils forment. Ainsi Bellerose et Montdory firent leur apprentissage chez Valleran le Conte. Mais, après 1620, on ne rencontre plus de contrats d'apprentissage. Les enfants de comédiens, qui suivent leurs parents, débutent très jeunes, dans des rôles d'enfants et reçoivent des quarts ou des huitièmes de parts.

Toutes les décisions, notamment le choix des pièces et des villes où l'on jouera, sont prises à la pluralité des voix. L'acte de société précise souvent les emplois des comédiens : rois, paysans, amoureux, etc...

Après chaque représentation, on prélève les frais généraux et on partage le reste de la recette en parts.

Chapuzeau précise : « De plus ils s'assemblent tous les mois pour les comptes généraux, qui sont rendus par le trésorier, qui garde le coffre de la communauté, le secrétaire qui tient les registres, et le contrôleur ».

Au point de vue de leurs mœurs, notre chroniqueur ajoute : « En général, ils vivent moralement bien, ils sont francs et de bon compte avec tout le monde, civils, polis, généreux ». Il y a cependant entre eux — cela est vrai de tout temps, surtout pour les actrices — des jalousies et des intrigues galantes.

L'examen comparatif des contrats de société connus permet d'établir certaines règles générales.

Lieux et dates d'association. — Les contrats sont presque toujours signés à Paris, exceptionnellement en province (notamment pour les prolongations ou les renouvellements). En effet, le temps de carême est un temps de chômage forcé. Les comédiens ambulants se regroupent alors à Paris, où s'établit un véritable marché du travail et d'embauche. Les chefs de troupe recrutent leurs compagnons pour la saison prochaine ; on va chez le notaire ; ainsi s'explique le fait que presque tous ces contrats sont datés de février, mars ou avril.

Il y a peu d'espoir, par conséquent, d'en retrouver dans les archives notariales de province ; E. Soulié, l'auteur des *Recherches sur Molière et sur sa famille*, avait été chargé, en 1863, d'une mission de recherche à Lyon, centre théâtral important, au carrefour de la route d'Italie ; il dépouilla tous les minutiers de notaires et ne trouva rien. Cela ne signifie nullement d'ailleurs que les archives notariales de province ne puissent rien nous apprendre sur les comédiens de campagne ; des contrats de transports de bagages, de construction de théâtres en plein air, d'achat de décors, etc... s'y trouvent encore enfouis ; certains contrats de ce genre ont été récemment découverts et signalés.

Nombre de comédiens. — En général, la troupe comprend une dizaine d'unités, hommes et femmes, groupés en raison de leurs relations amicales, et surtout de leur parenté ; on trouve en effet des familles entières, de véritables dynasties de comédiens. Des chanteurs et des musiciens complètent parfois la troupe.

Durée des contrats. — Le plus généralement, le contrat est prévu pour un an, d'un carême à l'autre, exceptionnellement pour deux ou même trois années. Souvent d'ailleurs la troupe fait de mauvaises affaires et la faillite disperse les associés avant l'expiration normale du contrat. On trouve assez fréquemment des comédiens appartenant successivement à plusieurs troupes pendant la même année. Chapuzeau n'a pas manqué de le noter : « Leurs troupes, pour la plupart, changent souvent et presque tous les carêmes. Elles ont si peu de fermeté que, dès qu'il s'en est fait une, elle parle en même temps de se désunir, et soit dans cette circonstance, soit dans le peu de moyens qu'elles ont d'avoir de beaux théâtres et des lieux commodes pour les dresser, soit enfin dans le peu d'expérience de plusieurs personnes qui n'ont pas tous les talents nécessaires, il est aisé de voir la différence qui se trouve entre les troupes fixes de Paris et les troupes ambulantes de province ».

Dédit. — Les contrats comportent généralement une clause de dédit, sorte d'assurance contre l'infidélité des comédiens. Il est très élevé, pour des bourses peu garnies, 500 à 1 000 livres en moyenne. Pour l'Illustre Théâtre de Molière, qui finit dans la faillite, le dédit s'élevait — chiffre exceptionnel — à 3 000 livres. Malgré cette clause de style, en cas de rupture de contrat, il était à peu près impossible de recouvrer de telles sommes sur des comédiens sans ressources.

Répertoire. — Malheureusement, il est très rare qu'il soit connu. Parfois, la liste, déposée chez les maires pour autorisation de jouer, est conservée dans les archives communales. Elle est essentiellement composée du théâtre contemporain : Molière, Racine, les deux Corneille, Boursault, Montfleury, Dorimon, plus rarement d'auteurs de la génération précédente, Rotrou, Tristan L'Hermite ou Scudéry.

Lieux de représentation. — Les comédiens de campagne jouaient en ville dans les jeux de paume, à la campagne dans des granges, à la belle saison sur des théâtres en plein air construits pour eux. Les premières salles de spectacle fixes n'apparaissent en province qu'à partir de 1680, après l'engouement créé par la fondation et la diffusion de l'Opéra.

♦

Les indications générales qui précèdent, notamment sur l'instabilité des troupes, sont valables pour les troupes libres qui devaient faire face à leurs dépenses par leurs propres moyens, c'est-à-dire grâce à leurs seules recettes, et pour lesquelles la vie était très dure et le succès toujours incertain.

Beaucoup plus aisée était la vie des troupes protégées par un souverain ou par un grand seigneur, qui payait des pensions, offrait des costumes ou des décors ou des cadeaux en argent. Comparables aux troupes fixes de Paris, toutes entretenues par le roi, elles connaissent une stabilité inconnue des autres, une longévité exceptionnelle. Elles sont, bien entendu, d'abord au service de leur protecteur, donnent des représentations dans ses palais et châteaux et, lorsqu'elles sont libres, circulent comme les autres dans les campagnes. Ce fut le cas notamment de la troupe de Molière, protégée successivement par le duc d'Epernon et par le prince de Conti, avant de devenir à Paris la troupe de Monsieur, frère du roi.

Sur cent trente troupes que j'ai pu identifier, j'en ai trouvé dix-huit protégées par des souverains ou des princes français et vingt-deux protégées par des souverains et des princes étrangers. Voici les principales : troupe de la Reine Marie-Thérèse, 1661-1678, nord de la France, Belgique, Hollande ; troupe du Dauphin, 1662-1696, Dijon et Rouen ; troupe de Gaston d'Orléans, 1644-1658, Lyon ; troupe du prince de Condé (Henri II, 1614-1643, Orléans, Dijon) (Louis II, 1660-1698, Rouen, Dijon, Chantilly, voyages en Angleterre et en Allemagne) ; troupe de la duchesse de Montpensier, 1651-1678, Dijon, Lyon, Turin, Belgique et Hollande ; troupe du prince de Conti, 1653-1656, midi de la France (Molière) ; troupe du duc d'Epernon, 1632-1650, ouest et midi de la France (Molière) ; troupe du maréchal de Villeroy, 1663-1668, Lyon.

Parmi les souverains et princes qui entretinrent des troupes de comédiens français, on peut citer : les rois d'Angleterre, de Suède, de Danemark et de Prusse, les princes d'Orange, dont la troupe venait chaque été, jusqu'en 1629, donner des représentations à Paris, à l'Hôtel de Bourgogne et qui devint, en 1689, la troupe du roi d'Angleterre, le prince de Ligne, le duc de Brunswick, le duc de Hanovre, le prince de Parme, les ducs de Lorraine, le duc de Savoie, l'Electeur de Bavière, l'Electeur de Cologne, l'Electeur de Saxe.

Toutes ces troupes de comédiens français au service et à la solde de princes étrangers, furent d'excellents serviteurs de notre théâtre classique, de véritables ambassadeurs de la culture française à travers toute l'Europe ; on parlait alors le français dans toutes les cours.

♦

Il serait intéressant de pouvoir déterminer, pour chacune des troupes circulantes, son itinéraire à travers la France ; faute de documents, surtout pour les troupes libres, la tâche est difficile et l'on ne possède que des indications fragmentaires. D'une manière générale, les troupes visitent surtout les grandes villes, où elles savent trouver un public nombreux et cultivé, sièges de gouvernements militaires, de Parlements ou d'Etats provinciaux.

Je me suis efforcé d'établir un relevé des passages de troupes (ou de comédiens isolés : car la présence d'un comédien atteste généralement celle de sa troupe) dans les diverses villes de France. Cependant, les chiffres de cette petite statistique doivent être considérés comme très approximatifs et n'être utilisés qu'avec prudence. En effet, ils résultent des dépouillements d'archives publiés, et telle région a pu être mieux explorée que telle autre. Pour posséder des chiffres à peu près valables, il faudrait que toutes les archives municipales de France aient été systématiquement dépouillées : nous en sommes encore bien loin !

Cependant, pour approximatifs — et provisoires — qu'ils soient, les chiffres qui suivent permettent une première constatation : en dépit de l'exemple fameux de Molière, la moitié

nord de la France a été, au XVIIe siècle, plus fréquentée que la moitié sud. Il ne faut pas oublier que la moitié sud comprend les régions montagneuses, Massif Central, Alpes, Pyrénées, contrées pauvres ,aux populations arriérées, où les routes accidentées présentaient de grandes difficultés, et de l'insécurité, pour les transports de bagages. Une autre cause de cette différence doit être aussi cherchée, selon nous, dans l'usage méridional de la langue d'Oc, qui rendait le répertoire français moins accessible aux populations.

Quoi qu'il en soit, voici les chiffres de passages que j'ai relevés dans diverses villes, de 1590 à 1715 :

Moitié Nord : Dijon, 72 ; Lyon, 57 ; Lille, 48 ; Nantes, 48 ; Rouen, 51 ; Metz, 27 ; Poitiers, 20 ; Nancy, 19.

Moitié Sud : Marseille, 22 ; Bordeaux, 21 ; Agen, 6 ; autres villes, 5 ou moins de 5.

Les différences entre ces divers chiffres me paraissent trop fortes pour être fortuites ; elles constituent, en valeur relative, une indication sérieuse. A titre de comparaison avec l'étranger, j'ai relevé 50 passages de troupes à Bruxelles, 48 à La Haye, 22 à Gand.

♦

Sur la vie des comédiens errants, nous possédons fort peu de documents ; les principaux sont les actes d'état-civil qui attestent leur passage dans les villes où les comédiennes donnent naissance à des enfants; des actes notariés signalent aussi parfois leur passage. Incontestablement, certaines troupes étaient florissantes ; ce fut le cas de celle de Molière. S'il fallait en croire Le Boulanger de Chalussay, dans son *Elomire hypocondre* (1670), Molière aurait fait de mauvaises affaires en province :

> Nous prîmes la campagne, où la petite ville,
> Admirant les talents de mon petit troupeau,
> Protesta mille fois que rien n'était plus beau,
> Surtout quand, sur la scène, on voyait mon visage,
> Les signes d'allégresse allaient jusqu'à la rage ;

Car ces provinciaux, par leurs cris redoublés
Et leurs contorsions, paraissaient tout troublés.
Dieu sait si, me voyant ainsi le vent en poupe,
Je devais être gai ! Mais le soin de la soupe,
Dont il fallait remplir vos ventres et le mien,
Ce soin, vous le savez, hélas ! l'empêchait bien ;
Car, ne prenant alors que cinq sols par personne,
Nous recevions si peu qu'encore je m'étonne
Que mon petit gousset avec mes petits soins
Ayant pu si longtemps suffire à nos besoins.

Mais l'on sait qu'*Elomire hypocondre* est un pamphlet ; plus véridique est le récit d'un témoin oculaire, qui vécut trois mois avec la troupe de Molière. Il s'agit de Dassoucy, l'Empereur du Burlesque, poète, musicien et pique-assiette qui, dans ses *Aventures burlesques*, évoque ainsi les heures heureuses passées avec Molière et les Béjart : « Je me vis plus riche et plus content que jamais : car ces généreuses personnes ne se contentèrent pas de m'assister comme ami, elles me voulurent traiter comme parent. Etant commandés pour aller aux Etats, ils me menèrent avec eux à Pézenas, où je ne saurais dire combien de grâces je reçus ensuite de toute la maison. On dit que le meilleur frère est las, au bout d'un mois, de donner à manger à son frère ; mais ceux-ci, plus généreux que tous les frères qu'on puisse avoir, ne se lassèrent pas de me voir à leur table tout un hiver : et je peux dire

Qu'en cette douce compagnie
Que je repaissais d'harmonie
Au milieu de sept ou huit plats,
Exempt de soins et d'embarras,
Je passais doucement la vie.
Jamais plus gueux ne fut plus gras ;
Et, quoi qu'on chante et quoi qu'on die
De ces beaux messieurs des Etats,
Qui tous les jours ont six ducats,
La musique et la comédie,
A cette table bien garnie,
Parmi les plus friands muscats,
C'est moi qui soufflais la rôtie
Et qui buvais plus d'hypocras.

« En effet, quoique je fusse chez eux, je pouvais bien dire que j'étais chez moi. Je ne vis jamais tant de bonté, tant de franchise ni d'honnêteté, que parmi ces gens-là, bien dignes de représenter tous les jours sur le théâtre ».

L'évocation de cette « cocagne » n'est pas pour nous faire apitoyer sur le sort de la troupe. On n'entretient pas un parasite pendant de longs mois quand on manque de la suffisance. La bonne humeur ne fleurit pas dans la gêne.

Mais je rappelle que la troupe de Molière, qui resta stable et cohérente pendant treize ans, était « protégée »; beaucoup d'autres compagnies errantes connurent une vie difficile ; j'ai dit que certaines d'entre elles disparaissaient en cours de contrat, faute de recettes suffisantes.

Les rivalités de troupes étaient fréquentes et la concurrence entre elles serrée. Ecoutons encore Chapuzeau : « L'émulation court avec eux toutes les provinces du royaume, et c'est un malheur pour eux, quand deux troupes se rencontrent ensemble au même lieu, dans le dessein d'y faire séjour. J'en ai vu plus d'une fois des exemples, et depuis peu à Lyon, lorsqu'en novembre dernier les Dauphins [c'est-à-dire la troupe du Dauphin], qui savent conserver l'estime générale qu'ils ont acquise, et sont toujours fort suivis, ne cédèrent le terrain que bien tard à une autre troupe qui languissait là depuis plus de trois semaines. Dans ces rencontres, chacune des deux troupes fait sa cabale, surtout quand elles s'opiniâtrent à représenter, comme l'on fait à Paris, les mêmes jours et aux mêmes heures; c'est à qui aura plus de partisans, et il s'est souvent vu pour ce sujet des villes divisées, comme la Cour le fut autrefois pour *Uranie* et pour *Job* ».

Témoignage précieux, qui atteste l'intérêt de la province pour le spectacle.

Le *Roman Comique* nous donne une peinture vivante de la vie précaire et difficile de ces comédiens errants, plus ou moins bien logés au hasard des hôtelleries, accompagnant à pied pendant de longues étapes les lourds chariots de louage chargés de leurs bagages et de leurs décors.

A l'arrivée dans une ville nouvelle, il fallait, après le logement, trouver une scène et une salle, jeu de paume, grange ou théâtre en plein air hâtivement construit par le menuisier du lieu.

Les difficultés commençaient alors ; on se heurtait à l'hostilité de l'Eglise et des membres de la compagnie du Saint-Sacrement ; n'oublions pas que les comédiens étaient alors excommuniés pour exercer une profession « infâme ». A Grenoble, Chorier, dans sa *Vie de Boissat,* parle des rigoristes, de ces « animaux farouches » qui « anathématisaient Molière », et le comptaient « comme un excommunié au nombre des impies et des scélérats ». Voilà qui n'était guère fait pour aider la troupe foraine à prospérer.

Il fallait aussi obtenir l'accord des autorités civiles, l'autorisation de jouer du maire, donnée sur le vu du répertoire. Les autorités civiles étaient très jalouses de leurs prérogatives; on trouve dans les registres municipaux de Grenoble, en février 1658, à l'occasion du passage d'une troupe qui était très probablement celle de Molière, une curieuse mention « touchant l'incivilité des comédiens qui ont affiché sans avoir leur décret d'approbation ; il a été opiné et puis conclu que les affiches seront levées et puis à eux défendu de faire aucune comédie jusqu'à ce qu'ils aient satisfait à la permission qui leur doit être donnée par messieurs les consuls et du Conseil.» Pendant les périodes de famine, de disette ou d'épidémie, si fréquentes au XVIIe siècle, les autorités municipales refusaient les autorisations de jouer aux comédiens, pour ne pas insulter à la misère publique.

Que de visites encore à faire pour le chef de troupe, que de démarches ! Il faut aller distribuer à domicile des billets gratuits chez les administrateurs locaux, n'oublier aucun personnage de quelque importance, sous peine d'exciter des jalousies ou même de soulever des cabales. S'il y a un hôpital dans la ville, il faut prévoir une représentation gratuite pour les malades et les vieillards. Il faut payer aussi le droit des pauvres, institué en province, alors qu'il était encore inconnu à Paris ; c'est une somme fixe, 50 ou 100 livres, qu'il faut

verser, ou bien parfois la recette de la première représentation — la meilleure. Et, comme peu de villes offrent un public assez nombreux pour permettre un séjour prolongé, il faut recommencer sans cesse, recharger les bagages et reprendre la route, dans l'incertitude du lendemain.

Ces comédiens errants connaissaient donc une vie libre, mouvementée, où se mêlaient les soucis et les « fours », comme l'on disait déjà. Il fallait sans doute du courage et une solide bonne humeur pour supporter les incommodités de tant de voyages. Mais, pour beaucoup d'entre eux, une véritable vocation les portait ; le théâtre de tout temps a été pour ses serviteurs un maître exigeant. Il y avait pour eux l'espoir, lointain mais toujours caressé, de parvenir à une des grandes troupes de Paris, de jouer, à la Cour, devant le Roi. C'est ainsi que Molière et ses compagnons, après treize années de vie errante, parvinrent à se fixer à Paris et à y connaitre de très grands succès, à rivaliser avec les « Grands Comédiens » de l'Hôtel de Bourgogne, qui avaient presque tous fait leurs classes en province. Il en était de même de ceux du théâtre du Marais qui, l'été, ne dédaignaient pas d'aller donner des représentations à Rouen et à Nantes.

Ainsi donc, durant tout le siècle, des comédiens de campagne — plus de huit cents, ainsi que je l'ai déjà précisé — ont sillonné les routes de France et aussi des pays étrangers ; beaucoup d'entre eux restèrent obscurs, un petit nombre seulement parvint à la gloire parisienne des Floridor et des Champmeslé ; mais tous, avec la même foi, ont porté jusqu'aux villes les plus lointaines le riche message du théâtre contemporain, qui est aujourd'hui notre grand théâtre classique.

Georges MONGRÉDIEN.

La Condition sociale de l'écrivain de théâtre au XVIIe siècle

A la mémoire de Mgr M.-H. Guervin.

On entendra ici par *écrivain de théâtre* tout auteur d'œuvres destinées à la scène, qu'il s'agisse de comédies, tragédies, tragi-comédies, pastorales, voire de livrets d'opéra. Il est plus difficile de définir *la condition sociale*. Loin d'avoir été étrangère aux préoccupations du siècle — où apparaît l'homme de condition — la réalité que désigne ce terme a notablement évolué et relève, de nos jours, de critères très différents. A ce changement des éléments d'appréciation s'ajoute une interprétation délicate de textes peu nombreux ou mal connus. Des faits considérés comme présentant une importance médiocre aux yeux de la postérité ont laissé des traces minimes parfois. Il convient de les replacer avec un soin accru dans l'ensemble des faits sociaux (historiques, politiques, financiers, moraux...) qui déterminent l'état d'une société, et ce, au cours d'un siècle où des évolutions sensibles, mais diverses et parfois divergentes se sont produites dans tous les domaines.

Deux noms : Hardy et Racine ; deux dates : 1628 et 1677 (qui ne sont pas extrêmes) suffisent pour apprécier par contraste les modifications survenues dans la condition de l'écrivain de théâtre. Nulle progression linéaire, cependant ; mais des ruptures, voire des contradictions, dont le détail est instructif [1].

---

(1) Voir à ce sujet les ouvrages de G. Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (Paris, 1920) ; E. Despois, *Le théâtre français sous Louis XIV* (Paris, 1882) ; G. Mongrédien, *La vie littéraire au XVIIe siècle,* et les deux thèses de P. Mélèse : *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV* et *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV* (Paris, 1934).

Rappelons brièvement les grandes étapes du développement du goût du théâtre au cours du siècle. Une progression d'une vingtaine d'années nous fait passer du renouveau de l'influence de la Cour vers 1620 aux succès de Corneille et à la Déclaration de Richelieu en faveur du théâtre en 1641. Les troubles de la Fronde, les scrupules intellectuels d'une société nourrie de préciosité devant la rivalité de genres mal définis (Querelle du *Cid* et Sentiments de l'Académie), ses scrupules moraux (échec de *Théodore* en 1645) interrompent cet essor, malgré le constant appui de la Reine Anne d'Autriche (Consultation de la Sorbonne en 1646) et de Mazarin (Construction de la Salle des Machines) à la cause des spectacles. Dès 1658, le retour de Molière prépare le renouveau qu'aideront puissamment la faveur du jeune Louis XIV, le génie de Racine, sa lutte sur deux fronts contre Quinault et les frères Corneille, et l'engoûment pour l'opéra.

Ce regain d'intérêt ne va pas sans contrepartie : au second essor de la scène correspond une première polémique sur la valeur morale du théâtre, jalonnée par la publication de *La Pratique du théâtre* d'Aubignac, le *Traité de la Comédie et des Spectacles* du Prince de *Conti* (1666), la *Défense du Traité du Prince de Conty* par M. de Voisin. Mais l'éclatante faveur dont le théâtre jouit auprès du souverain force les esprits graves à la modération. Ils se consolent en s'abstenant de paraître aux représentations, mais *lisent* (comme en témoignent mémoires et correspondance) les textes dont ils réprouvent la mise à la scène. La qualité des œuvres, en net progrès si l'on se réfère à Hardy, le niveau de culture du public lisant (médecins, parlementaires, ecclésiastiques scrupuleux) les encouragent à cette variété de « Spectacle dans un fauteuil ». A la fin du siècle, la publication intempestive par Boursault d'un texte anachronique, la *Lettre* attribuée au P. Caffaro, soulève une vague de protestation où, par contraste, le Bossuet parlant « en évêque » des *Maximes sur la Comédie* semble modéré. Dans les couloirs de Versailles, on murmure que la fermeture des théâtres est imminente. Il faut une intervention du P. de la Chaise et de l'archevêque de Paris, plaidant l'argument du moindre mal, pour rassurer la conscience alarmée du

monarque en faveur de la Comédie. La demi-suppression d'*Athalie* aurait dû faire prévoir les dangers d'une telle publication. Il y avait déjà longtemps que les esprits avisés de la Cour, à l'instar du souverain « se faisaient scrupule » d'aller à la Comédie. C'était l'aboutissement de l'une des attitudes préconisées par certains théoriciens de la Contre-Réforme : gagner le cœur des Princes pour convertir les Etats. A Paris, les théâtres regorgeaient de monde, et l'accusation d'hypocrisie accompagnait souvent celle de dévotion (2).

Face à une société dont le goût pour le théâtre, puis le spectacle s'affirme de plus en plus au long du siècle, mais dont, simultanément, certains groupes prennent (ou affectent de prendre) une conscience plus aiguë de leurs responsabilités morales, donc sociales, comment se présente l'écrivain de théâtre tel que nous l'avons défini ? Quelle est sa mise dans la partie qu'il engage ?

Jetons d'abord un coup d'œil à l'origine sociale de ceux qui se présentent devant le public par le truchement de leurs œuvres. Aux deux tournants du siècle que nous avons notés correspondent deux générations d'auteurs assez différentes : la première génération qui se manifeste environ les années 1625-1635 comprend une forte proportion de gentilshommes, tels Gombauld, la Calprenède, Tristan dont la famille revendique la flatteuse parenté de Pierre l'Ermite ; Jean de Schélandre, seigneur de Sommazanes (3), Scudéry, du Ryer, Racan de la très ancienne famille de Bueil-Fontaines ne le cèdent en rien aux précédents. La noblesse de robe est représentée par Bensserade et Rotrou ; la bourgeoisie aisée apparaît en la personne des deux Corneille, de Scarron et de Boisrobert. Il n'en va pas de même de la seconde génération, celle qui débute en 1655 : la noblesse a complètement disparu, la bourgeoisie d'office est toujours là, ce sont les Racine, les Campis-

(2) V. notre étude « De quelques Rituels des Diocèses de France et du théâtre », *L'année canonique*, t. V, p. 95-124.

(3) Cf. J. Lavaud, art. Schélandre, in *Dict. des Œuvres Françaises, XVIIe siècle*, p. 933.

tron, les La Fontaine et Mme Deshoulières, fille d'un maître d'hôtel de la Reine Marie de Médicis ; la bourgeoisie commerçante fait son entrée avec Molière, l'artisanat avec Quinault ; d'innombrables abbés auxquels leur état tient souvent lieu d'origine précise.

Cette différence au départ ne manquera pas de retentir sur le comportement des auteurs. La première génération a déjà une conditions sociale avant d'écrire, il n'en sera pas de même de la seconde. Les gentilshommes ont naturellement des relations à la Cour : beaucoup d'entre eux ont grandi dans la familiarité des princes : Racan a été cinq ans page d'Henri IV, Gombauld « vient fort jeune à la Cour »[4], Tristan est page de Henri de Bourbon, marquis de Verneuil, du Ryer attaché à la personne du duc de Vendôme, fils d'Henri IV Les enfants de la bourgeoisie ont une charge, pratiquement héréditaire, et appartiennent en fait au patriciat des villes de province d'où ils sont issus : dès 1628, Corneille l'aîné est avocat du Roi au siège des Eaux et Forêts, puis premier avocat du Roi en l'Amirauté de France ; son frère Thomas sera avocat au Parlement de Rouen ; Boisrobert y siègera aussi, avant de passer au service de Marie de Médicis. Les abbés ont un bénéfice et certains laïcs ne dédaigneront pas d'en briguer : Bensserade en sera bien pourvu ; dans la seconde génération, les essais uzétiens de Racine et leur échec ont peut-être une valeur de symbole. Quinault sera page (et, dit-on, valet) de Tristan.

Mais, plus que la naissance, la faveur ou la condition, ce qui les distingue tous, à quelque génération qu'ils appartiennent, fait sur lequel tous leurs contemporains et biographes s'accordent, c'est l'*instruction* qu'ils ont reçue, qui constitue un véritable capital intellectuel.

Hardy sera qualifié par Guillebert de « grave et docte », et par Dubreton de « grand démon du savoir », sans doute s'agit-il là d'une appréciation toute relative et la remarque de l'abbé d'Aubignac à son sujet « sans aucune connaissance du théâtre,

---

(4) Cf. P. Sage, art. Gombauld, in *Dict. des Œuvres Françaises, XVIIe siècle*, p. 465.

que sa nécessité ne lui permit pas d'étudier » [5] date de 1657, époque à laquelle le niveau de l'instruction se sera considérablement relevé. Jean de Schélandre aura étudié quatre années à l'Université de Heidelberg, La Calprenède a fait de solides études à Toulouse, Racan et Boursault dont les études et l'éducation avaient été négligées les reprirent respectivement avec pour maître le premier, Malherbe, le second, Desbarreaux ; M[me] Deshoulières devait à une éducation soignée d'être une polyglotte émérite ; les Jésuites de Rouen formèrent les deux Corneille dans leur collège, ceux de Caen eurent Segrais pour élève. Moins fortuné, semble-t-il, Quinault dut gagner sa vie de bonne heure, mais son plus récent biographe remarque : « La chambre de Tristan était toute remplie de livres et de tableaux. Virgile, Horace, Catulle, Ovide y voisinaient avec l'Arioste, Pétrarque, Le Tasse, avec Cervantès, Calderon... Initiation précieuse que tout cela ! » [6].

A propos de Racine, orphelin sans fortune, R. Picard note très justement : « Il a reçu à Port-Royal, selon des méthodes dont la nouveauté et la hardiesse sont la gloire de la pédagogie au XVII[e] siècle, une éducation solide et soignée, qu'une famille opulente et titrée aurait difficilement pu lui assurer ailleurs » [7]. Et l'auteur de *Phèdre* sera le « savant de la Cour » [8].

En 1685, Danchet, d'humble origine, sera l'un des meilleurs élèves des Collèges de Paris et à ce titre convié à Versailles à la demande de Fénelon pour faire assaut de connaissances et susciter l'émulation des princes dont l'éducation était confiée au futur archevêque de Cambrai [9].

---

(5) AUBIGNAC, *Pratique du théâtre*, éd. Martino, p. 392. - V. aussi l'appréciation de R. LEBÈGUE, in *Histoire de la Littérature française*, Bédier et Hazard, éd. revue sous la direction de P. Martino, t.I, p.318.

(6) E. GROS, *Philippe Quinault*, Paris, 1926, p. 9.

(7) R. PICARD, *La carrière de Jean Racine*, Paris, 1956.

(8) SPANHEIM, *Recueil de caractères...*, Paris, 1882, p. 402-403.

(9) *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, Eloge de Danchet, t. XXI.

Ce niveau d'instruction correspond bien au programme tracé par l'abbé d'Aubignac : après la lecture de la *Poétique* d'Aristote et de celle d'Horace, il convient au futur dramaturge de « feuilleter leurs Commentaires et ceux qui ont travaillé sur cette matière... », « après cette étude de théorie, il faut lire tous les Poèmes des Grecs et des Latins que la bonne fortune a laissé venir jusqu'à nous, avec leurs anciens scholiastes et glossateurs, desquels néanmoins, il se faut rendre juge très désintéressé : parce qu'ils sont sujets à beaucoup d'erreurs et de subtilités fausses et de peu de fruit... » [10].

Or il se trouve que ce bagage intellectuel, essentiellement humaniste, ne constitue pas seulement une qualification technique dans une profession donnée ; joint à la matière même qu'ils œuvrent : psychologie des sentiments et des passions, étude des situations, effets de dialogue et de réplique, il les arme mieux que quiconque et en particulier que les autres écrivains de l'époque (philosophes, critiques, romanciers, poètes lyriques, épiques ou satiriques, fabulistes) pour affronter la société de leur temps, rechercher ses approbations, ou relever ses critiques. Mais cet acquis leur assure aussi, soit par avance, soit éventuellement un possible changement d'orientation. Rares sont les écrivains de théâtre qui en ce siècle n'ont écrit que pour le théâtre — Hardy semble bien le seul exemple — rares aussi sont ceux qui n'ont été que des écrivains.

Leur avance dans le domaine de l'instruction et la connaissance intuitive des caractères leur confère une sorte de polyvalence qui peut être exploitée socialement, c'est un élément de distinction, mais aussi d'instabilité, ou si l'on préfère de *mobilité* sociale.

* *

Examinons maintenant ce que la société du XVIIe siècle offre aux écrivains de théâtre sur le plan matériel, puis sur le plan moral.

---

(10) AUBIGNAC, *ibid.*, pp. 32-33.

A l'exception toutefois du librettiste, l'écrivain de théâtre peut tirer argent de son œuvre de trois façons : auprès des comédiens, auprès des mécènes, auprès des libraires ; en quoi il est privilégié par rapport aux autres écrivains, qui peuvent à peine compter sur les deux dernières sources de subsides. Et encore ces deux sources, le mécénat et les libraires, sont-elles de beaucoup les moins abondantes.

Il ne saurait s'agir d'exposer ici un système cohérent et complet de calcul des droits d'auteur, tel que notre législation actuelle nous en présente. Cependant, le XVIIe siècle a assisté en ce domaine à une évolution certaine, qui rend cette étude intéressante et fructueuse.

Hardy semble avoir connu des conditions exorbitantes. Poète à gages d'une troupe de comédiens ambulants, à l'époque des guerres de religion, il paraît en avoir partagé l'existence à tel point qu'à certains moments, on hésite si le poète ne s'est pas fait, ou n'a pas été utilisé comme machiniste ou souffleur ; en 1611, il est lié par contrat aux Comédiens du Roi de Valleran-le-Conte, auquel il donne par an six tragédies, moyennant une part des recettes (c'est du moins ce que rapportera le *Mercure Galant* en 1684, à la mort de P. Corneille) [11]. En 1625, il vend 100 L. une pièce à Bellerose, mais à des conditions draconiennes : « Il ne doit ni en conserver, ni en communiquer une copie à un tiers, et encore moins la faire imprimer. Pour pouvoir publier certaines de ses pièces, le poète est tenu de solliciter l'autorisation de Bellerose, et Bellerose, se considérant comme le propriétaire de ces ouvrages qu'il a achetés, ne permet à Hardy que d'en imprimer un petit nombre) [12]. Vers 1627, il signe un nouveau contrat avec les vieux Comédiens du Roi de Claude Deschamps, auquel il s'engage à donner

---

(11) Epitre à M. Payen, en tête de *Théagène et Chariclée*, citée par E. RIGAL, *Alexandre Hardy*, p. 42.

(12) R. GARAPON, art. Hardy, in *Dict. des Œuvres Françaises*, p. 489. – Pour la commodité des comparaisons, les sommes citées seront accompagnées si besoin est, de leur équivalent en livres : L.; on peut admettre qu'il y a eu dévaluation de moitié entre le début et la fin du siècle.

six poèmes dramatiques par an pendant six années consécutives, moyennant une part des recettes [13], ce qui ne marque aucun progrès sur le contrat de 1611 ; s'il en retire pour ses vieux jours une assurance, il est lié à un moment où le théâtre va prendre son essor. Dans le *Page disgracié*, Tristan précise : « Le poète des Comédiens, Hardy, ...a mis au jour un grand nombre de pièces qu'il composait au prix de trois pistoles (30 L) la pièce » [14]. La conclusion d'un contemporain : « Pauvre Muse vagabonde et flottante sur un océan de misères », paraîtrait donc amplement justifiée, si l'on ne se souvenait d'un mot de la Beaupré [15] selon lequel « en 1627, Hardy pensait avoir écrit de 600 à 800 pièces, certaines composées en une nuit », et Lanson n'hésite pas à parler de « *ravaudages* » à leur sujet [16].

Par contraste, on apprécie le fait qu'à partir de 1630, l'auteur cesse d'être le poète à gages d'une troupe. Si Rotrou, en 1632, a été le fournisseur attitré de l'Hôtel de Bourgogne, il avait une existence distincte des comédiens. A cette époque, les gentilshommes peu fortunés que sont Tristan, Bensserade, du Ryer « acceptent de laisser mettre leur nom sur l'affiche », mais ils ne nous font aucunement part de leurs arrangements avec les comédiens, à moins qu'ils ne se fient à la générosité du Cardinal-Premier Ministre.

« N'était que Mgr le Cardinal se délasse parfois en l'honnête divertissement de la Comédie, et que Son Eminence me fait l'honneur de me gratifier de ses bienfaits, j'appliquerais peu

---

(13) S.-W. Deierkauf-Holsboer, *Vie d'Alexandre Hardy, poète du roi*, Philadelphie, 1947.

(14) Cité par J. Lough, *The Earnings of Playwrights in seventeenth-century France*, Modern Language Review, 1947.

(15) Segrais, *Mémoires*, Amsterdam, 1723, p. 213.

(16) G. Lanson, *Esquisse d'une Histoire de la tragédie française*, page 42.

mon loisir sur les ouvrages du théâtre », lit-on dans la préface de *Panthée*, en 1639 (17).

A l'époque de la Fronde, Desmarets de Saint-Sorlin, La Serre, Scudéry, quitteront la scène, du Ryer en sera réduit à faire des traductions, La Calprenède des romans. Les théâtres ferment ; crise politique, mais il y a eu aussi les succès éclatants de Rotrou et de Corneille l'aîné. On s'est aperçu que le théâtre peut procurer des gains substantiels, et les auteurs ne se sont plus contentés de forfaits modiques avec renonciation quasi-totale à tout droit sur l'œuvre. S'il faut admettre, selon les frères Parfaict (18) que le nouvel usage fut proposé aux comédiens par Tristan lorsqu'il leur présenta *Les Rivales* de Quinault en 1653, on doit convenir que cela n'était possible qu'après les succès de Corneille — et ses exigences.

« M. Corneille, disait encore la Beaupré, nous a fait grand tort. Nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus (9 L.) que l'on nous faisait en une nuit, on y était accoutumé, et nous gagnions beaucoup d'argent ; présentement les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent, et nous gagnons peu de chose » (19).

De fait, en 1647, Corneille donnera *Andromède* (pièce à machines et musique, c'est-à-dire que le texte n'est qu'une partie assez réduite du spectacle) pour 2 400 L. et, en 1667, *Attila* sera payé 2 000 L. par Molière, qui ne lésinait pas.

Cette montée des prix, pour des pièces d'un auteur célèbre sans doute, mais qui ne sont pas, tant s'en faut, ses plus grands

---

(17) Il convient de ne pas oublier que la profession d'auteur dramatique n'est pas des mieux estimées par certains intéressés eux-mêmes. Cf. E. Gros, *op. cit*, et J. Lough, *The Earnings*, qui le précisent nettement, mais nous sommes avant Corneille ! De son côté, Titon du Tillet (*Essais sur les honneurs et sur les monumens accordés aux Illustres Sçavans pendant la suite des siècles*, Paris, 1734, IVe partie) rappelle à propos de Richelieu : « On sait l'amour qu'il eut pour la Poésie et surtout pour la dramatique, et la manière dont il récompensa plusieurs de nos Poètes ». Suit une assez curieuse anecdote relative à Guillaume Colletet.

(18) *Histoire du Théâtre français*, Paris, 1748, t. VII, p. 429-430.

(19) Segrais, *Mémoires*, p. 155-156.

succès, explique l'instauration de l'usage que Chappuzeau, en 1674, puis Boindin, en 1719, nous ont transmis en détail.

« La plus ordinaire condition et la plus juste de côté et d'autre est de faire entrer l'auteur pour deux parts dans toutes les représentations de sa pièce jusques à un certain temps. Par exemple, si on reçoit dans une chambrée (c'est ce que les comédiens appellent ce qui leur revient d'une représentation ou la recette du jour), si l'on reçoit, dis-je, dans une chambrée 1 660 L. et que la troupe soit composée de 14 parts, l'auteur ce soir-là aura pour les deux parts 200 L. » [19*]

Chappuzeau estime qu'après vingt *bonnes* représentations, l'auteur est riche. A ce taux, *Esope à la Cour* rapporte 3 200 L. à Boursault en 1690. La *Rhadamiste* de Crébillon rencontrera un succès semblable à celui d'*Esope à la Cour* et aura soixante-quatorze représentations de suite, le *Timocrate* de Thomas Corneille en aura quatre-vingts. Mais ce sont des succès extra-ordinaires, et pour la première de *la Thébaïde*, Racine recevra 18 L. 5 sols [20]. Résumant les gains de ce dernier pendant la période de ses succès, R. Picard estime qu'il a reçu des sommes variant entre 1 500 et 2 500 L. par an entre 1667 et 1677, ce qui, compte tenu de la dévaluation qui se produit vers la fin du siècle, donne des gains comparables à ceux de Boursault pour *Esope à la Cour.*

Mais à cette époque, un autre mode de calcul tend à prévaloir. Boindin [21], en 1719, nous en donne le détail qu'il n'est pas indifférent de comparer à celui que nous a rapporté Chappuzeau. Il tient compte d'une certaine évolution des genres : la pièce en cinq actes, relativement longue, n'est plus prépondérante.

[19*] A ce taux, *Esope à la Cour* rapporte 3 200 L. à Boursault en 1690.

[19*] CHAPPUZEAU, *Le théâtre français*, Lyon, Mayer, 1674, in-16, et R. PICARD, *Corpus Racinianum*, Paris, 1957, p. 10 et sqq.

[20] A propos des recettes de *La Thébaïde*, v. E. DESPOIS, *ibid.*, et R. PICARD, *Corpus Racinianum*, p. 10 et sqq.

[21] BOINDIN, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Pierre Prault, Lettre première sur la Comédie-Françoise, p.17.

« L'auteur d'une pièce en cinq actes touche le neuvième de la recette jusqu'à ce qu'elle tombe deux fois de suite ou trois fois séparément au-dessous de 500 L. Alors, elle est ce qu'on appelle « dans les règles » et les comédiens cessent de la jouer. Pour une pièce de trois actes à un acte, l'auteur touche le dix-huitième de la recette tant qu'elle n'est pas tombée au-dessous de 300 L. deux jours de suite ou trois fois séparément. »

On aperçoit immédiatement le progrès réalisé ; qui réside moins dans la distinction établie selon la longueur des pièces que dans les précisions relatives aux proportions de la recette attribuées à l'auteur, et dans la définition du critère adopté pour évaluer le moment où l'on cesse les représentations. En effet, l'arrangement donné par Chappuzeau laissait une marge à la discussion quant au nombre de parts et finalement faisait varier les gains de l'auteur en fonction inverse du nombre de sociétaires de la troupe en même temps qu'en fonction du succès remporté par son œuvre ; ici le succès seul compte. L'autre point litigieux était l'arrêt de la première série de représentations : les contrats ne prévoyaient aucun droit à rémunération pour les reprises [22]. On conçoit qu'une troupe peu scrupuleuse ait cherché non seulement à gonfler le nombre de ses sociétaires pour réduire la part de l'auteur, mais encore qu'elle ait été pressée d'interrompre les représentations d'une pièce avant de n'avoir épuisé le succès, afin de pouvoir la reprendre sans rien devoir à l'auteur.

On voit donc au cours du siècle un progrès nettement accusé, qui de plus en plus fait sa part assurée au mérite intrinsèque de l'œuvre et libère progressivement l'auteur de l'arbitraire des comédiens. Il ne faudrait cependant pas se leurrer : ces arrangements sont plus équitables, mais de portée encore bien limitée. Limitée dans le temps : il est admis qu'après un temps très court à nos yeux (quelques mois dans l'hypothèse la plus favorable), la pièce tombe dans le domaine public ; d'ailleurs une pièce qui n'est plus neuve n'a plus guère de chances d'intéresser vraiment et surtout d'attirer le public ; il faut la

(22) Cf. E. DESPOIS, *ibid.*, pp. 201-202, et J LOUGH, *The Earnings...*

reprendre lors d'une création. C'est ainsi que les grands succès de Corneille et de Racine reparaîtront à la fin du siècle formant un spectacle avec une de ces pièces brèves qui font florès à l'époque. Limitée aussi dans l'espace : les représentations de province ne donnent droit à aucune rétribution. Pourtant, si nous en croyons Boffrand[23], à Lyon, en 1687, lorsqu'on établit une Académie de Musique, *Phaéton*, de Quinault, « fut représenté avec un tel succès qu'on la vint voir de quarante lieues à la ronde ». Il y a donc là un manque à gagner certain pour l'auteur.

Même avec les modifications que nous avons relatées, les comédiens ne devaient pas s'appauvrir, puisqu'ils trouvaient le moyen, le cas échéant, de faire remettre à un auteur en vogue une somme non stipulée par les contrats. Thomas Corneille reçut ainsi 60 louis d'or (660 L.) pour *Circé*, en 1675 [24].

De telles gracieusetés ne s'expliquent que par les profits que les comédiens retiraient d'une activité devenue très lucrative. C'est aussi ce qui permet de comprendre la supériorité des sommes attribuées aux auteurs-acteurs [25]. En quatre ans, de 1685 à 1689, Baron gagne plus de 8 000 L. avec une pièce en trois actes, trois en un acte, et quatre comédies dont un grand succès (*La Coquette*). En dix-sept ans, de 1683 à 1700, Dancourt gagne en plus de ses revenus d'acteur, 20 000 L. avec trente pièces dont beaucoup en un acte. En quinze ans et en une monnaie moins dévaluée, Molière gagne plus de 50 000 L.

L'abbé Perrin retira, de son côté, 30 000 L. de son opéra *Pomone* qui tint l'affiche huit mois entiers au théâtre Guénégaud, en 1671 [26] ; il serait erroné de penser qu'il ait pu y avoir là une source de gains plus abondante que pour le théâtre non lyrique.

---

(23) BOFFRAND, *Vie de Quinault*, Paris, 1715, p. 53.

(24) E. DESPOIS, *ibid.*, pp. 196-197.

(25) J. LOUGH, *The Earnings*...

(26) BOFFRAND, *ibid.*, p. 34, et BOINDIN, *op. cit.*, Lettre première sur l'Opéra, p. 74.

Les 4 000 L. annuelles payées par Lully à Quinault pour son livret annuel, non plus que les 20 000 L. de gratifications données par le Roi à Racine et Boileau (27) ne doivent faire illusion. Ce n'est qu'en 1697, à l'occasion de *l'Europe Galante* — le monopole de droit de Lully et le monopole de fait de Quinault étant éteints — qu'une première règle fut établie « grâce à l'énergie de La Motte et Campra » (28) : « on convint de donner 100 L. au librettiste et 100 L. au musicien pour les dix premières représentations, et 150 L. pour les dix suivantes. Après la vingtième, l'ouvrage devenait la propriété de l'Académie de Musique ».

On remarquera que si, assez tôt dans le siècle, les écrivains de théâtre *non lyrique* obtiennent un arrangement établi sur un principe équitable et qui fait sa part au succès remporté par l'œuvre représentée, le librettiste reste beaucoup plus asservi. C'est affirmer le primat de l'élément spectaculaire dans la représentation de l'œuvre lyrique ; c'est aussi, lorsque l'on compare la modicité des sommes allouées par l'arrangement de 1697 au « pont d'or » offert par Lully à Quinault, mesurer l'influence du mécénat ; car Lully savait que son librettiste était apprécié et très bien pensionné par le Roi et, bon Florentin, estimait ses 4 000 L. de bon rapport (29).

Voyons donc la seconde source de revenus que l'écrivain de théâtre peut espérer obtenir, grâce au mécénat.

Il convient de préciser tout de suite qu'elle n'est pas le privilège exclusif des auteurs dramatiques, sans oublier cependant que la notoriété procurée par les représentations permet d'en escompter plus raisonnablement les bienfaits. La notoriété attire l'attention du mécène, et *mutatis mutandis*, le mécène

---

(27) E. Despois, *ibid.*, p. 327, et J. Orcibal, *Racine et Boileau, librettistes*, *R.H.L.F.*, 1949, pp. 251-252.

(28) Combarieu, *Histoire de la Musique*, 5e éd., Paris, 1939, t. II, page 107.

(29) Sur l'attitude de Lully et des auteurs de livrets, voir l'anecdote racontée par Boffrand, in *Vie de Quinault* à propos de La Fontaine et de *Daphné*, pp. 44 à 47, et citée par P. Mélèse, *Le Théâtre et le Public*..., Paris, 1934, p. 108.

— existe-t-il des dons parfaitement gratuits ? — peut espérer que son argent est mieux placé s'il patronne un homme et une œuvre déjà connus dans un domaine dont la publicité est relativement large, plutôt qu'un mérite obscur, comme celui du philosophe, de l'érudit ou de l'historien. Ce mécénat s'exerce de deux façons d'importance très inégale : la dédicace payée et la pension.

La dédicace n'est pas une invention nouvelle : le XVI[e] siècle l'a connue et largement pratiquée. Malherbe y a fréquemment recours, et selon un usage parfaitement admis dédie la même œuvre successivement à plusieurs personnes. La dédicace de la pièce de théâtre se fait au moment de l'impression, c'est-à-dire lorsque la première série de représentations au moins est terminée, et elle aura tendance à se multiplier avec l'impression des pièces.

Hardy en use abondamment vers la fin de sa vie : en 1624, il dédie le premier volume de son théâtre au duc Henry de Montmorency ; il en obtient une gratification, sans que celle-ci soit accompagnée de la promesse de pension, ou de l'invitation à Chantilly que le poète avait espérées. L'année suivante, il se tourna vers Charles d'Alvin, mais sans succès.

Richelieu reçut naturellement des dédicaces ; toutefois, la plus célèbre est celle que P. Corneille fit de *Cinna* à Montoron le financier, qui la paya 200 pistoles, soit 2 000 L. On ne perçut peut-être pas à Paris le mélange normand d'humour et d'ironie dont le poète régala le financier en lui en donnant « pour son argent ». Un fait est certain : lorsque l'année suivante, Charles d'Alvin s'entremit auprès de Louis XIII pour qu'il acceptât la dédicace de *Polyeucte*, ce prince, plus juste que généreux, spécifia avant de s'engager que ce serait à titre gratuit. Il convient de noter d'ailleurs que Corneille était pensionné et que le Roi pouvait considérer qu'il avait rempli ses obligations par avance. Finalement, il mourut avant que le projet soit mis à exécution et ce fut la Régente Anne d'Autriche qui vit son nom imprimé en tête de *Polyeucte*.

A cette époque, le Prince de Conti, les ducs de Saint-Aignan, de Candale et de La Valette, Gaston de Nogaret continuent

d'accepter des dédicaces. Mais le réel scandale provoqué par la dédicace de *Cinna* a légèrement discrédité le genre et il semble que nous assistions à une évolution sensible que dénotent les faits suivants : dès 1668, Guéret, en deux arrêts de son « Parnasse réformé » les avait condamnées :

« X. Défendons de mentir dans les Epitres dédicatoires ».

« XI. Supprimons les panégyriques à la Montoron... »

Il a été entendu des deux plus célèbres dramaturges de l'heure, disons des deux auteurs les plus en vogue, Quinault et Racine. De 1665 (*La Généreuse Allemande*) à 1671 (*Bellérophon*), Quinault recourut régulièrement à ce procédé, le duc de Saint-Aignan se voit dédier le *Fantôme amoureux* en 1656, l'année suivante, Mazarin reçoit *Amalasonte*, puis Foucquet, Mme Foucquet, Jeannin de Castille (cousin de Mme Foucquet) acceptent respectivement *Le feint Alcibiade, La Mort de Cyrus, Stratonice...* (30). Racine en usera avec le sens de la mesure et la discrétion qui caractérisent son art et sa manière d'être, et la dédicace de *Bérénice* à Colbert en 1671 sera la dernière. Sans doute d'autres auteurs moins en renom continueront-ils tout au long du siècle cette pratique : Pradon, Boursault, l'abbé Genest, Brueys en useront tout à tour (31), mais on voit bien par où elle s'était discréditée : l'outrance des

---

(30) Sur tout le détail des dédicaces de Quinault, v. E. Gros, *op. cit.*

(31) Je tiens à exprimer ici mes remerciements à M. J. Vanuxem dont les intéressantes remarques au sujet des dédicaces m'ont amené à modifier le point de vue que j'ai soutenu lorsque j'ai prononcé cette conférence. Il y a certainement eu des dédicaces après 1671, mais elles n'ont pas dû être aussi lucratives que celles de la première moitié du siècle ; si elles l'avaient été, croira-t-on que le Racine qui apparaît dans la thèse principale de R. Picard y eût renoncé de si bon gré ? Le Sage, dans une phrase de son *Diable boiteux*, indique, en 1707, que l'usage en a disparu en ces termes : « Les gens qui paient les épitres dédicatoires sont bien rares aujourd'hui ; c'est un défaut dont les seigneurs se sont corrigés, et par là ils ont rendu un grand service au public, qui était accablé de pitoyables productions d'esprit, attendu que la plupart des livres ne se faisaient autrefois que pour le produit des dédicaces ». Cité par E. Despois, *op. cit.*, p. 172.

louanges, leur fatale monotonie qui finissait par placer sur le même plan verbal les personnages que l'auteur souhaitait distinguer. Un usage assez prudent voulait que les premières dédicaces n'allassent pas d'emblée au souverain ou à ses proches : ainsi Corneille offre à Louis XIII son quatrième grand succès qui est le fait d'un écrivain arrivé ; on ménageait ainsi une espèce de gradation en gravissant progressivement l'échelle sociale. Le début du règne de Louis XIV voit une sorte de renversement de la tendance : dès 1663, Quinault lui dédie son *Agrippa,* et en 1665. *Astrate* à la Reine ; Racine dédiera au Roi *Alexandre,* son premier succès et sa seconde pièce. Si l'on ose ainsi s'exprimer, c'était brûler ses réserves. D'autant plus que la chute récente de Foucquet venait de montrer qu'il allait devenir de plus en plus difficile de servir deux maîtres à la fois ; le choix des dédicataires ultérieurs des œuvres de Racine montre sa circonspection ; à part le duc de Chevreuse, auquel l'unissaient des liens personnels — les deux jeunes hommes se sont rencontrés enfants du côté de Port-Royal — *Andromaque* ira à Madame, et *Bérénice* à Colbert, tous deux *personna grata* auprès du souverain. L'extrême discrétion de la rédaction pourrait bien être, plus que l'expression exclusive de l'élégance, celle d'une élémentaire prudence. Rien ne prouve que ces pages n'aient été autre chose qu'un remerciement gracieux.

Enfin, il semble que, pour la première génération du siècle, la dédicace ait été entendue comme le moyen d'obtenir d'un personnage une sorte de *souscription* ou de *subvention* à l'impression de l'œuvre, qui était généralement à la charge de l'auteur. Un texte [32] significatif à cet égard nous montre les libraires se plaignant de devoir payer les auteurs alors qu'auparavant ils se faisaient payer pour imprimer. La plus grande facilité de faire imprimer les pièces par suite de l'extension du public lisant et le profit que l'écrivain retirait de l'impression expliquent que l'on ait moins recouru à cette pratique, le

---

[32] Cf. R. PICARD, *La Carrière...*, p. 202 ; tout le chapitre dans lequel se trouve cette citation est d'un intérêt primordial pour les questions ici soulevées.

nombre croissant des pensions, surtout après 1660, justifiant quelque peu le Prince qui estime avoir déjà bien aidé l'auteur.

En effet, à mesure que le siècle avance, le Roi pensionne davantage (33). Ce n'était pas à l'origine son privilège exclusif. Jusqu'en 1661, nous pouvons dire que la pension est octroyée par un homme riche : grand seigneur ou financier, ministre ou roi. Comparée à la dédicace, elle est un progrès social très net ; ainsi A. Hardy dédiait le premier volume de ses œuvres au duc Henry de Montmorency dans l'espoir d'en obtenir une pension plutôt qu'une gratification. Progrès en ce sens qu'elle assure — théoriquement du moins — un certain revenu à l'écrivain et qu'elle l'assimile aux artistes qui composent, sinon la domesticité, du moins la clientèle d'un grand de ce monde. Richelieu donne 600 L. à Rotrou, et 1 500 L. à P. Corneille. Foucquet donnera 1 600 L. à Scarron et pensionnera Th. Corneille sans que celui-ci lui ait encore rien dédié. Il faut préciser en toute justice que la pension n'est pas, tant s'en faut, le privilège des écrivains de théâtre, voire des hommes de lettres ou des artistes, et Gombauld sera pensionné par la Régente Marie de Médicis pour lui rappeler par sa stature un gentilhomme florentin qu'elle avait connu dans sa jeunesse... (34).

L'an 1661 marque une date décisive au regard des pensions d'écrivains : jusqu'alors la pension est liée au protecteur, et en 1642, Bensserade constatait, non sans un certain cynisme :

> Ci-gît par la morbleu
> Le cardinal de Richelieu,
> Et ce qui cause mon ennui,
> Ma pension avec lui (35).

La mort de Richelieu, celle de Mazarin, la chute de Foucquet sont autant de coups sérieux pour leurs protégés. En 1661, Colbert, qui a vu Mazarin et Foucquet à l'œuvre, comprend

---

(33) Titon du Tillet le dit expressément (*op. cit.*, p. 394).

(34) P. Sage, art. Gombauld, in *Dictionn. des Œuvres Françaises, XVIIe siècle*, p. 465.

(35) Cité par J. Lough, *The Earnings...*

tous les inconvénients qu'il y a à laisser se constituer de telles clientèles, et pour l'Etat, et pour les bénéficiaires eux-mêmes qui risquent d'être à longue échéance les premières victimes des bienfaits que leur nécessité les a poussés à rechercher.

Il instaure donc une sorte de monopole des pensions au nom du Roi. Chapelain dressera une liste, que le ministre discute avant de l'approuver, et l'on distribue les fonds royaux avec générosité et élégance (36) : la première année on porta les sommes attribuées au domicile des pensionnés dans des bourses d'or, la seconde année, les bourses étaient de cuir, enfin on pria les intéressés de passer en retirer le montant dans les caisses de l'Etat : Corneille, Molière, Quinault, Racine seront pensionnés. Racine passera de 600 L. en 1664 à 800 en 1667, 1 200 en 1669, 1 500 en 1670, mais n'atteindra 2 000 L. qu'en 1680 (37). Quinault en jouit depuis 1671. Corneille l'aîné voit la sienne supprimée de 1674 à 1681. Ce n'est pas la seule anomalie ; à mesure que les finances royales sont plus gênées, il y a des retards et l'on date de 1665 le spirituel placet de Corneille :

> Grand Roi, dont nous voyons la générosité
> Montrer pour le Parnasse un excès de bonté
> Que n'ont jamais eu tous les autres,
> Puissiez-vous dans cent ans donner encore des lois
> Et puissent tous vos ans être de quinze mois
> Comme vos commis font les nôtres ! (38)

Molière meurt au début de 1673, et sa pension pour 1672, qui ne lui avait pas encore été versée, ne le sera jamais à ses héritiers, tandis que celle de Chapelain, pour 1673, le sera après sa mort à ses héritiers, en 1674 (39).

---

(36) Ces détails nous ont été transmis par Perrault dans ses *Mémoires*, cit. par E. Despois, *op. cit.*, pp. 174-175.

(37) Tous ces chiffres sont désormais aisément accessibles grâce au *Corpus racinianum* de R. Picard.

(38) *Corneille*, éd. Marty-Laveaux, t. X, p. 185.

(39) Cf. E. Despois, *op. cit.*, p. 293.

Quinault recevant 2 000 L. bien avant Racine, et ce dernier atteignant ce chiffre, qui semble avoir été un maximum pour les gens de lettres, en 1680, soit trois ans après *Phèdre* et lorsque le dramaturge s'est effacé en lui devant l'historien présomptif pensionné par ailleurs de 6 000 L.; tous ces faits attestent une différence d'optique dans l'appréciation des mérites. Sans doute, nous venons de le rappeler, l'augmentation de la pension de Racine suit-elle la courbe de ses succès, mais sa prolongation et l'accroissement qu'elle signale après l'abandon de la scène signifient qu'elle est surtout le témoignage de la faveur du Prince, en particulier après la mort de Colbert. Mais, de même que Lully fait un contrat très avantageux à Quinault qui jouit de la faveur royale, de même comédiens et libraires seront toujours accueillants pour l'écrivain pensionné : le public *lisant* est très sensible à une distinction qui revêt ainsi une signification autre que matérielle [40].

Voilà un élément nullement négligeable au moment d'aborder l'étude d'une troisième source de revenus : celle précisément que constitue l'impression des pièces de théâtre. Là encore, le siècle est loin d'être uniforme et l'on peut déceler une évolution.

Si l'on a pu remarquer que la demande est généralement beaucoup plus faible à cette époque que de nos jours — où nombre de pièces sont imprimées avant d'être portées à la scène — si au cours des vingt dernières années du siècle près de 50 % des tragédies représentées à la Comédie-Française ne sont pas imprimées [41], il faut reconnaître un progrès par rapport à la situation de Hardy dont trente-quatre pièces seulement (sur six cents ou huit cents) nous sont parvenues. Il est dû aux conditions très particulières qui prévalaient au début du siècle.

Au premier chef, les contrats qui lient l'auteur aux comédiens assurent à ces derniers la propriété du texte, et celui,

---

(40) Cf. CHAPPUZEAU, *L'Europe vivante, Genève*, 1669, t. I, p. 318.

(41) Ces précisions sont données par J. LOUGH, *The Earnings...*, qui travaille d'après les savants ouvrages de H. Carrington Lancaster. Il convient de bien préciser qu'ils ne s'appliquent qu'à la tragédie et aux pièces représentées par les Comédiens Français.

pourtant si draconien, qui est passé, en 1625, entre Hardy et Bellerose marque une étape vers la levée de servitude, puisqu'il prévoit, même limitée, la permission d'imprimer. Il convient de remarquer en outre qu'il s'agit de la part des comédiens d'un véritable abandon de droits : non que ceux-ci se fussent jamais souciés d'exploiter à leur profit l'exclusivité de fait qu'ils avaient acquise pour les textes dont ils s'étaient rendus possesseurs, mais en vertu des usages, une pièce imprimée était officiellement tombée dans le domaine public et quiconque le désirait pouvait la reprendre sans dédommagement pour l'auteur ou pour la troupe qui l'avait créé. On conçoit dès lors que les membres de cette dernière n'aient nullement souhaité la voir imprimée.

De leur côté, les auteurs appartenant à la première génération, surtout les gentilshommes et gens aisés que nous avons décrits ne veulent pas avoir l'air de tirer profit d'une œuvre qui a déjà rapporté droits de représentation ou pension ; ils peuvent d'autant plus dédaigner cette source de revenus qu'elle est d'un rendement faible : les libraires habitués à recevoir une aide financière pour les publications sont peu disposés à payer pour des ouvrages au demeurant peu demandés. En ce début de siècle le public lisant est peu nombreux, parce que le niveau intellectuel général du pays est faible, que les œuvres de théâtre sont dans l'ensemble médiocres du point de vue purement littéraire, et la part très large faite à l'action ôte beaucoup de leur intérêt ; on conçoit encore difficilement que l'on puisse prêter une attention soutenue à des pièces qui ne sont plus absolument dans leur nouveauté, qui n'ont pas les prestiges de l'antiquité, et se trouvent dépouillées de ceux de la représentation. Pour le simple lecteur, le roman est préférable.

Toutes ces considérations expliquent que Rotrou attende plusieurs années avant de publier la plupart de ses tragédies : sa *Bague de l'oubli* jouée, en 1628, ne paraît qu'en 1635 [43]. Les prix, ont va le voir, sont modiques, fixés à forfait, et relativement stables tout au long du siècle.

---

[43] E. Gros, *op. cit.*, p. 16.

En 1630, Mareschal reçoit 125 L. pour les deux journées de sa *Généreuse allemande*, en 1636, Bensserade reçoit 150 L. pour sa première tragédie *Cléopâtre*, et la même année Rotrou fait imprimer quatre pièces qui n'étaient plus neuves pour 750 L.; l'année suivante, c'est 1 500 L. qu'il reçoit pour dix pièces dont quatre assez récentes. En 1668, Racine recevra 200 L. pour *Andromaque* (44).

Est-ce à dire que la comédie soit mieux rémunérée ? On le croirait presque en lisant que *Tartuffe* valut 2 000 L. à son auteur, mais il semble que le scandale y fut pour quelque chose, puisque le même éditeur ne donna que 1 500 L. à la veuve de Molière pour sept pièces inédites (44).

Il faudrait donc évaluer à une somme variant entre 150 et 200 L. la somme complémentaire qu'un auteur à succès peut escompter recevoir pour une pièce. C'est mieux que rien, mais c'est peu, si l'on pense que *La Pucelle* rapporta 3 000 L. à Chapelain ; indépendamment de la valeur de l'œuvre, un certain rapport quantitatif a dû jouer, et aussi une question de genre, puisque le même éditeur qui donne 200 L. à Racine pour *Andromaque*, donne 1 500 L. à La Fontaine pour *Psyché* (45).

Les libraires sont cependant plus achalandés à mesure que le siècle s'avance, à mesure aussi que certains se détournent du théâtre et que d'autres y prennent un intérêt si vif qu'ils souhaitent pouvoir reprendre à loisir un texte pour y trouver soit de nouvelles beautés, soit des raisons de contredire le jugement du public.

Ainsi Boileau, qui avait dit de la *Judith* de Boyer : « Je l'attends sur le papier ! » reçoit de Racine, qui ne va plus au théâtre, le conseil suivant : « Quelque horreur que vous ayez pour les méchants vers, je vous exhorte à lire *Judith*... toutes vos prédictions sont accomplies » (46).

---

(44) J. Lough, *The Earnings*...

(45) E. Despois, *op. cit.*, p. 174 et sqq.

(46) *Racine*, Ed. de la Pléiade, t. II, p. 553.

Dans le *Journal des Savants* (1685-1686), Baillet nuance cette attitude : « Voilà l'inconvénient que l'on trouve à faire imprimer les pièces de théâtre, dont la principale beauté consiste dans l'action ou la représentation qui fait presque tout leur prix... Lorsqu'elles sont destituées de cet ornement, on ne les considère plus sur le papier que comme de la chaux éteinte, ou comme le corps d'une comédienne dépouillée de ses habits somptueux et ensevelie dans le cercueil » [47].

Si l'on en croit Mme de Sévigné, c'est le duc de la Feuillade qui résume spirituellement la situation nouvelle en taxant l'impression des pièces de « requête civile contre l'approbation publique » [48].

Pendant plus de vingt-cinq ans, *Esther* et *Athalie* devront presque toute leur renommée et toute leur influence littéraire à l'impression seule.. En particulier, les nombreuses allusions à ces œuvres et les citations dans les écrits du milieu janséniste ou de personnes qui n'ont pas pu assister aux représentations de Saint-Cyr et Versailles, ne s'expliquent que par la lecture et donc par l'impression.

Mais l'auteur, par suite du traité à forfait, ne bénéficie qu'imparfaitement du succès de telles œuvres. Et il ne semble pas que les réimpressions lui aient valu des avantages dignes d'être mentionnés. En revanche, au chapitre des manques à gagner, nous pouvons inscrire les éditions contrefaites à l'étranger et les traductions.

Une phrase de Boursault permet de résumer l'aspect financier de cette question des avantages sociaux de l'écrivain de théâtre. Après le brillant succès d'*Esope à la Cour*, qui, rappelons-le, lui a rapporté 3 200 L. pour les représentations, l'auteur écrit : « Qui serait assuré de faire deux pièces par an avec le même succès n'aurait guère besoin d'autre emploi ». C'est à la fois chiffrer les conditions d'une opération pour qu'elle soit rentable, et montrer qu'elle est impossible. D'une

---

(47) *Journal des Savants*, t. V, p. 400.

(48) Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, éd. Monmerqué et Mesnard, Paris, 1862-1866, t. VIII, p. 517.

part, c'est estimer 6 000 et 7 000 L .les revenus jugés convenables pour un homme de lettres ; or il se trouve que vers le même temps on dit de Corneille l'aîné : « La poésie l'a fait un gentilhomme de 2 000 écus (6 000 L.) de rente ». Quinault reçoit 4 000 L. par an de Lully et 2 000 L. du Roi, soit un total de 6 000 L., Racine et Boileau auront 6 000 L. pour écrire l'histoire du roi et conserveront leur 2 000 L. de pension de gens de lettres. Il semble donc par cette concordance de chiffres que 7 000 ou 8 000 L. soient le revenu global auquel puisse aspirer un homme de lettres (écrivain de théâtre) arrivé [49].

Mais la remarque de Boursault contient en soi sa négation. Si Thomas Corneille a réussi à faire en l'an 1675 deux pièces à succès, aucun auteur n'a soutenu cette cadence deux années de suite, et l'exemple de son aîné a montré, dès la moitié du siècle que le régime de la pièce annuelle ne dure qu'un temps. Nul n'est assuré de pouvoir se soutenir dans la faveur du prince, ni dans celle du public. L'extrême précarité des gains va donc de pair avec leur modicité et la suspicion dans laquelle ils sont encore tenus. C'est malgré la société, plutôt qu'avec son approbation que l'auteur jouit des quelques avantages financiers qui lui sont consentis. Ne lit-on pas, à propos de Corneille : « Il faudrait qu'il fût d'une humeur bien insatiable, s'il n'était content de son bon ménage, après avoir vendu trois fois une même marchandise » ? [50]. L'argent des Comédiens, dont, nous l'avons vu, l'auteur tirait le plus clair de ses revenus, était, au prix d'interprétations abusives de saint Augustin et de saint Thomas, voire de faux-sens sur la valeur de certains mots latins à l'époque médiévale (faux-sens dont Bossuet lui-même ne sera pas incapable) l'objet d'une

---

(49) C'est volontairement que nous nous abstenons de mentionner les autres ressources, gratifications..., prodiguées par Louis XIV à un Racine par exemple. Il est évident qu'elles sont destinées à permettre au nouvel historien de faire figure à la cour (Boileau n'est pas oublié) et si Racine a obtenu de telles faveurs par la notoriété que ses tragédies lui avaient procurée, elle n'en sauraient être considérées que comme un effet très indirect et ne peuvent entrer dans nos évaluations.

(50) AUBIGNAC, *Dissertation sur Œdipe* (1663), in Recueil Granet, t. II, p. 4, cit. par R. PICARD, *La Carrière...*, p. 202.

réprobation difficilement compréhensible de nos jours. A dire vrai, c'est l'échec d'une société à comprendre le principe de la propriété littéraire et dramatique.

La disparité éclate entre ces avantages, non négligeables, certes, en progrès sensible au long du siècle, mais encore précaires et les avantages moraux qui attestent le cas que cette société faisait du théâtre sans toujours se soucier d'être très conséquente.

Le grand mérite des avantages moraux, c'est qu'ils sont immédiats et, à ce titre, la notoriété vient la première. L'auteur de *La guerre des Anciens et des Modernes* l'indique clairement lorsqu'il parle de « se mettre sur le théâtre pour acquérir une réputation prompte et universelle » [51] et, Sorel dans sa *Bibliothèque françoise,* explique l'opération en ces termes : « aucun auteur n'acquiert de la réputation en aussi peu de temps que ceux qui ont travaillé pour le théâtre : en cinq ou six représentations de leur pièce, il se trouve que quatre ou cinq mille personnes y ont assisté et en font le rapport à quantité d'autres » [52].

La notoriété amène la faveur des grands ; outre les avantages financiers qu'elle procure (pensions et dédicaces), cette faveur ouvre les portes de la société la plus relevée, et voilà une précieuse promotion dans un monde aux catégories plus tranchées, surtout pour les membres de la seconde génération dont nous avons noté l'origine plus humble. De Rotrou, l'un de ses biographes note : « Il avait beaucoup d'amis à la Cour et entre autres M. le duc de Liancourt et M. de Belin. Il ne faisait paraître aucun ouvrage qu'il ne leur en eût fait la lecture » [53]. Dès ses premiers succès, Racine lit ses œuvres chez Madame, chez le duc de Saint-Aignan, le duc de Chevreuse ; il devient le familier de Mme de Thianges et de Mme de Montespan avant de l'être du Roi. Quinault, de son côté,

---

(51) Ce texte est de 1671. Cité par R. Picard, *La Carrière...*, p. 86.

(52) 2e édition, Paris, 1667, p. 211, cité par P. Mélèse, *Le Théâtre et le Public*, p. 296. A ce sujet, v. aussi E. Despois, *op. cit.*, pp. 169-170 et p. 189.

(53) Dom Liron, *Singularités historiques*, t. I, pp. 328-338.

« fréquentait chez les princes », des personnes « de la plus haute qualité » venaient au théâtre, nous dit un contemporain, « l'embrasser et le féliciter sur la beauté de ses comédies »[54]. Et de préciser : « Le crédit de Madame d'Oradour était grand à la Cour où elle comptait beaucoup d'amis. Quinault était son poète attitré, c'est par elle en partie qu'il avait accès dans cette société que sa naissance semblait lui interdire »[55].

On peut donc avec le succès accéder à la Cour, être reçu chez les grands, avoir part à leur vie et à leurs divertissements, et il n'est pas indifférent de souligner l'importance de tels avantages à une époque où les distractions de qualité sont rares et extrêmement coûteuses : si l'on peut avoir assez facilement une place de théâtre à un prix relativement peu élevé, il faut être admis à Chantilly, Fontainebleau ou Versailles pour assister à certains spectacles, bals ou mascarades donnés parfois dans des appartements privés et donc sur invitation[56].

Le goût éclairé de Madame, du Grand Condé, celui d'un duc de Saint-Aignan, d'un marquis de La Meilleraye et l'extrême générosité de leur délicatesse permettent à ceux qui sont reçus chez eux et admis dans leur société de connaître ce que Chateaubriand définira :

« ...ce commerce charmant, facile et rapide des intelligences, cette absence de toute morgue et de tout préjugé, cette inattention à la fortune et aux noms, ce nivellement naturel de tous les rangs, cette égalité des esprits qui rend la société française incomparable...»[57].

L'Académie tend à concrétiser cet état de choses, en n'admettant d'autre règle de préséance entre ses membres que leur ordre d'ancienneté dans son sein, ce qui n'empêche pas les

---

(54) SOMAIZE, *Dictionnaire des précieuses,* cit. par E. GROS, *op. cit.,* p. 21.

(55) SOMAIZE, *op. cit.,* p. 65 ; cit. par GROS, *op. cit.,* p. 32.

(56) Ainsi du mystérieux opéra commandé à Racine et Boileau en 1678.

(57) CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe,* édit. Levaillant, Paris, 1948, t. II, p. 15.

représentants des familles les plus anciennes et les plus illustres du royaume, les princes de l'Eglise d'y briguer un siège ; mais dans l'ordre des Lettres, elle n'est pas un honneur exclusivement réservé aux écrivains de théâtre, et on pourrait même ajouter sans malice que son goût en la matière ne semble pas avoir été exempt d'erreur ou de préjugé : P. Corneille eut à essuyer ses *Sentiments sur Le Cid*, Molière n'en fut pas, et Racine n'y entra que par la protection de Colbert et du Roi, cependant que Boyer et Quinault y avaient eu accès très rapidement. En 1709, on comptera trois dramaturges parmi les Quarante : Th. Corneille, Fontenelle et Campistron ; ce fait atteste, entre autres choses, la répulsion inspirée par le genre comique, qui s'étendra bientôt à tout le théâtre [58].

C'est que, à côté des Grands Seigneurs dont nous parlions à l'instant, véritables mécènes au goût éclairé et assez sûr pour se permettre l'indépendance — et ce sera leur impérissable honneur ainsi que celui de Louis XIV d'avoir fait preuve d'une sûreté d'appréciation remarquable — il y a les salons et quelquefois les coteries, d'où l'intrigue n'est pas exclue ; face à la Cour, il y a la Ville, et son atmosphère irrémédiablement bourgeoise.

C'est l'Hôtel de Rambouillet qui condamna *Polyeucte* à la lecture ; et Quinault, qui sait son monde, fréquente chez Mme Deshoulières, dont on n'a pas oublié la particulière sympathie pour Racine, chez Mme de Montglas, Mme de Vilaine ; cependant, Boyer est prôné par Mme Tallemant et la duchesse de Nemours qui « ne pardonnait pas à Quinault d'avoir surpris son admiration. Par deux fois, elle l'avait applaudi au théâtre, à la lecture, elle se repentit » [59]. Et Boyer sera sifflé pendant cinquante ans, grâce, si l'on peut dire, au zèle de Mme Tallemant :

« Il lisait chez elle, aux jours où l'on tenait séance, ses tragédies, avant de les livrer au public ; il les lisait encore dans les ruelles amies » [60] : les dames se pâmaient aux endroits pathéti-

(58) A ce sujet, cf. E. Despois, *op. cit.*, p. 283.

(59) E. Gros, *op. cit.*, p. 38.

(60) Somaize, p. 232, cité par E. Gros, *op. cit.*.

ques et versaient des larmes au dénouement. On briguait ferme en sa faveur, car l'on voulait à chaque œuvre nouvelle, assurer à l'auteur un succès qui tardait à venir. *La Porcie Romaine, La Sœur généreuse, Porus, Aristodème, Tyridate, Ulysse* trouvèrent dans les alcôves un accueil qu'ils ne connurent jamais au théâtre. Mme Tallemant s'entremettait, faisait valoir son poète, portait des factums par les maisons, attirait dans sa cabale des écrivains qui faisaient autorité, comme Chapelain et Boursault.

De ce point de vue, la condition de l'écrivain de théâtre rejoint celle des autres écrivains ; il y a même quelques raisons pour qu'elle soit plus dangereuse au fond, en tout cas pour qu'elle ne présente pas ce caractère de *stabilité* qui définit une situation.

Les querelles des milieux intellectuels et plus particulièrement celles des milieux littéraires ont toujours présenté une acuité remarquable, ici renforcées par les mobiles souvent les moins relevés.

Les différences d'opinion philosophique rendent compte de la cabale qui tenta de contraindre Molière à supprimer *Tartuffe*. Des motifs infiniment moins respectables animaient ceux qui essayèrent d'amener Lully à se séparer de Quinault comme librettiste [61].

Mais les cabales sont d'autant plus acharnées que le succès est plus grand et la notoriété éclatante. Ce sont les auteurs les plus applaudis du public, donc ceux qui pourraient envisager de considérer leur situation comme acquise, qui en sont les victimes. Si Leclerc et Coras, Pradon, Boyer, voire Fontenelle connaissent des fours noirs, chutes sans appel, Quinault, déjà cité, et Racine sont les objets de manœuvres plus ou moins

---

[61] Voir l'anecdote rapportée par BOFFRAND, *op. cit.* (p. 40-42). Voir aussi (p. 43) la cabale de Boileau et Racine contre Quinault ; il n'est pas indifférent de rappeler la part active prise par ces deux auteurs dans les luttes et querelles soulevées par les succès de Quinault et de Thomas Corneille comme librettistes. De nombreux indices attestent que la faveur dont Quinault jouissait auprès de Louis XIV dès 1671 se compare aisément à celle dont Racine et Boileau purent se prévaloir lorsqu'ils furent devenus historiens présomptifs.

avouables aux conséquences graves. Sans vouloir parler expressément de cabale, car il semble bien que ceux qui commencèrent perdirent vite le contrôle des opérations, et c'est là le danger, l'affaire des deux *Phèdre* fournit un exemple typique de ce genre d'entreprise : d'abord, on oppose une pièce à une autre sur le même sujet (ce qui en soi n'a rien de bien nouveau), puis on écrit un sonnet satirique sur la pièce de Racine dont le succès s'affirme malgré tout (et cela non plus n'est pas nouveau) ; une réponse à ce sonnet circule bientôt sous forme d'un autre sonnet construit sur les mêmes rimes (Paris a déjà connu pareille guerre des sonnets, passionnée, mais non après une lutte de pièces, ni dans une atmosphère aussi surchauffée) ; et l'affaire dégénère : les sonnets se multiplient, toujours sous le voile de l'anonymat, mais sur les mêmes rimes, et la question se déplace, non seulement Racine et son ami Boileau sont personnellement mis en cause, mais de hauts et puissants personnages sont l'objet d'insinuations plus ou moins médisantes, voire calomnieuses. On peut hésiter si un certain nombre de petits esprits n'ont pas saisi l'occasion d'exhaler leurs critiques ou leurs rancœurs en attribuant à ceux auxquels ils voulaient nuire leurs propres opinions sur la duchesse de Bouillon ou son frère. Le résultat le plus clair, c'est que, menacés des étrivières, Racine et Boileau n'ont plus qu'à chercher refuge chez un personnage aussi puissant que le chef de la coterie adverse, ce qui suppose que leur crédit n'a pas été atteint, entre tant, par les attaques dont ils ont été les victimes.

Or l'écrivain de théâtre est éminemment vulnérable. La fréquentation des comédiens et surtout des comédiennes ne cesse d'inspirer, tout au long du siècle, des réserves croissantes. Déjà la mention « Poète des Comédiens de Sa Majesté » à laquelle accède Hardy n'est pas exempte d'un certain mépris. Et, par nécessité professionnelle, l'écrivain de théâtre fréquente les coulisses, et les loges des acteurs. De Rotrou, nous apprenons : « ...les voyages qu'il était forcé de faire pour la la mise en scène de ses compositions dramatiques nécessitaient assez souvent son absence hors de (la) ville (de Dreux) » [62].

[62] MICHAUD, *Biographie universelle*, art. Rotrou.

La seule mention de Racine dans une chanson du Recueil Clairambault du temps de sa vie d'auteur vient à propos de sa liaison avec la Champmeslé : il s'agit d'un *Alleluia* daté de 1671, dont la première strophe est consacrée au duc de Brissac, plusieurs autres à des conseillers au Parlement, et la dernière à la Champmeslé, qui venait de faire ses débuts à l'Hôtel de Bourgogne :

Champmeslé, cet heureux mortel
Ne quittera jamais l'Hôtel :
Sa femme a pris *racine* là !
Alleluia !

Si l'on se réfère aux noms qui précèdent, c'est à coup sûr une accession à la notoriété que de parvenir à être cité ainsi, fût-ce dans la dernière strophe de la chanson. Mais on voit par quel moyen : la Champmeslé sert d'introductrice, et le motif n'est pas littéraire. Que cette dernière devienne suspecte, à supposer qu'elle ne le soit pas déjà, et on aperçoit les conséquences possibles. Encore sommes-nous au troisième quart du siècle ; les exemples de Quinault, Brueys et Danchet vont nous montrer que bientôt il faudra se montrer plus prudent, comme Racine d'ailleurs ne manquera pas de le faire [63].

Dès 1670, Quinault dont on sait qu'il avait la réputation d'être accommodant avec les femmes, renonce au théâtre avant de se marier ; car c'était la condition mise au mariage par la future Mme Quinault, « qui éprouvait quelque répugnance à épouser un poète ». Peu après, à la demande de Lully, il considère que l'honneur de servir le Roi le délie de sa promesse, mais il est significatif que ce retour le mène à composer des livrets d'opéra (pour lesquels il a des dons certains). Or, ce genre par sa nature même lui permet de remettre son œuvre au musicien qui se charge des répétitions [64].

En 1685, Brueys, ce controversiste protestant, auquel s'opposa Bossuet, au point de le convertir au catholicisme,

---

(63) Cf. l'avertissement donné à son fils aîné dans la lettre du 3 juin 1695 (Mesnard, t. VII, p. 151) et l'explication que nous en donnons (*art. cité* in *L'Année canonique*, t. V, p. 116).

(64) Cf. Boffrand, *op. cit.*, pp. 20-21.

d'en faire un apologiste de la foi qu'il venait d'embrasser, et de l'amener au sacerdoce après qu'il fut devenu veuf. Brueys, au milieu de toutes ces vicissitudes se découvrit de surcroît une vocation pour le théâtre, « mais son habit et sa qualité de controversiste ne lui permettaient pas de s'y livrer ouvertement. Il s'estima heureux de trouver dans Palaprat, son compatriote et ami, doué comme lui de goût et de dispositions pour la comédie, un homme qui pût contribuer à ses ouvrages et surtout faire les démarches nécessaires pour les représentations » (65).

En 1700, enfin, Danchet, qui devait être l'auteur de quatre tragédies, *Cyrus, Les Tyndarides, Les Héraclides, Nitetis*, et de treize ou quatorze livrets d'opéra, ou comme on disait alors, tragédies en musique, genre dans lequel La Motte le place immédiatement après Quinault, Danchet fut le héros d'un assez curieux procès. Il avait été choisi par Mme de Turgis, qui était veuve, pour veiller à l'éducation de ses fils qu'elle voulait mettre au Collège du Plessis. Etant tombée malade en 1699, elle lui fit promettre de ne pas abandonner ses enfants et, par testament, lui assura une rente viagère. Il convient de préciser en outre que Danchet était déjà connu pour ses ambitions dans le domaine dramatique, l'une au moins de ses œuvres ayant déjà été représentée. Or, lisons-nous, « *Hésione* parut, en 1700, avec un très grand succès. Mais ce succès alarma la délicatesse des parents de ses élèves. Ceux qui, depuis la mort de Mme de Turgis, présidaient à leur éducation voulurent exiger de lui la promesse de ne plus travailler pour le théâtre. Il refusa de prendre un engagement qu'il se sentait incapable de tenir. Sur son refus, on ne se contenta pas de lui ôter ses élèves ; on prétendit même le priver de sa pension viagère. Comme cette pension, quelque peu considérable qu'elle fût, était un témoignage de l'estime de Mme de Turgis, *et que le prétexte qu'on prenait pour l'en dépouiller avait quelque chose d'offensant* (66), il se crut obligé de défendre ses droits, et de soutenir un procès qu'il gagna en 1701.

---

(65) MICHAUD, *Biographie*, art. Brueys.

(66) C'est nous qui soulignons.

La singularité de ce procès dans lequel il semblait que l'on voulût attacher une sorte d'infamie à la qualité de poète de théâtre excita la curiosité du public et attira son attention sur M. Danchet » [67].

En réalité, on lui rendit la pension, mais non la garde des enfants, ce qui mitige la portée morale de l'arrêt. Ce texte, dont il importe de ne pas oublier qu'il est de 1763, montre toutefois que le problème était posé dès 1700. Si certaines personnes n'attachaient aucun préjugé infamant à la profession d'auteur dramatique, si d'autres voulaient bien en exclure ceux qui n'avaient pas de contacts avec les comédiens, il s'en trouvait au contraire pour considérer qu'il y avait là matière à procès et qu'un argument juridique valable pouvait en être tiré [68].

Qu'une forte prévention existât dans certains milieux relativement au théâtre et par voie de conséquence à l'égard des écrivains qui doivent par profession fréquenter les milieux de théâtre semble indéniable. Et sans doute n'y a-t-il pas qu'une simple facétie dans l'épilogue assez humoristique proposé par J. Lemaitre à l'épisode de Racine et Mlle de la Maisonfort raconté dans les *Mémoires des Dames de Saint-Cyr* [69]. Si l'auteur d'*Esther* avait encore fréquenté les coulisses de l'Hôtel de Bourgogne avec la même assiduité que naguère, ces pleurs essuyés eussent frôlé l'équivoque. N'oublions pas que par une curieuse coïncidence — au fait, en est-ce bien

(67) Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. XXI, pp. 244-245.

(68) Il aurait été intéressant de connaître les attendus de la sentence rendue. Les recherches en cette matière sont d'autant plus délicates que nous ignorons la juridiction devant laquelle l'affaire fut portée. M. J.-P. Laurent, conservateur aux Archives Nationales, qui a bien voulu nous aider de ses conseils à ce sujet nous a ôté beaucoup de nos regrets en nous précisant que selon toute vraisemblance l'arrêt rendu en ce genre de procès n'a pas dû être motivé par écrit. Nous sommes heureux de lui exprimer ici notre reconnaissance pour son bienveillant accueil.

(69) J. Lemaitre, *En marge des Mémoires de Louis Racine*, in Séance publique annuelle des Cinq Académies du lundi 25 octobre 1909, Paris, pp. 69-78.

une ? — c'est Mme de Caylus, l'interprète du Prologue d'*Esther*, c'est la première incarnation de la Piété qui de l'aveu même de Racine [70], le tiendra au courant des scrupules de la Champmeslé à renoncer au théâtre avant de mourir.

Encore n'est-il pas inutile de rappeler que l'auteur de tragédies peut les avouer, mais que toutes les comédies sont signées de noms de comédiens, et Despois de remarquer que « les véritables auteurs eussent pensé *compromettre leur dignité* en égayant le public sous leur véritable nom ».

A mesure que les années passent ,le goût de la respectabilité envahit ce siècle qui vieillit. Les Tristan, les Racan, les Gombauld, fils de famille, ne craignaient pas de déroger ; les bourgeois nantis au départ, les Rotrou, les Corneille aux ambitions surtout littéraires semblent avoir été assez indifférents à cet ordre de préoccupations; mais depuis, des scandales sociaux comme la vertigineuse ascension d'un Quinault ou d'un Racine, doublés de ténèbres comme l'Affaire des Poisons, sans qu'il y ait de relations très précises entre l'une et l'autre — et encore en était-il ainsi aux yeux des contemporains ? — ont amené les esprits à réfléchir. Le siècle a acquis de l'expérience et ressemble à ces personnes qui deviennent timorées sur le tard.

* *

L'auteur dramatique se trouve placé en définitive dans une position étrange : d'une part, la société lui procure en cas de succès une notoriété très appréciable qui lui ouvre les portes des cercles les plus fermés et le convie à une existence très brillante, inaccessible à beaucoup de ses contemporains ; d'autre part, elle est prête à lui faire grief des moyens par lesquels il parvient à cette notoriété et n'accompagne cette faveur que d'avantages matériels peu en rapport avec l'existence qu'elle propose. L'ami des Grands peut tout juste vivre en bourgeois

---

(70) Cf. lettre à J.-B. Racine, in Mesnard, t. VII, p. 256.

aisé, et ce pendant le temps très court de sa production dramatique [71].

L'incapacité où se trouve cette société férue de théâtre, qui avec les années s'interroge sur la légitimité morale de l'un de ses passe-temps favoris, de fonder une *législation* de la propriété littéraire l'amène à une impasse. On se contente de laisser évoluer des usages, dont nous sentons que beaucoup ont dû naître plus du souci de réprimer des abus que de celui de faire régner une élémentaire justice entre les hommes.

Pour l'auteur qui a goûté aux avantages éphémères dont nous avons parlé, le seul moyen de les concrétiser et de rendre durable une amélioration de son sort dont il sent toute la précarité, c'est de jouer le jeu de cette société : utiliser le capital intellectuel qui se trouve au départ de l'ascension, la notoriété acquise et la faveur qui s'ensuit pour se faire attribuer un bénéfice. Par ce terme pris au sens large, nous entendrons un bénéfice ecclésiastique (si l'écrivain est quelque peu clerc), surtout dans la première moitié du siècle. Ce sera le cas de Boisrobert, de Bensserade : mais la lieutenance de Rotrou à Dreux, avec permission de s'absenter pour surveiller la mise en scène de ces pièces à Paris n'en est-elle pas un, elle aussi ?

Quinault entre assez tôt à la Cour des Comptes à titre d'auditeur. Ce ne fut pas sans quelque difficulté : « Messieurs de la Chambre des Comptes disaient qu'il n'était pas de l'honneur d'une compagnie aussi *grave* que la leur de recevoir dans leur Corps un homme qui avait paru depuis peu *sur les Théâtres* pour y faire représenter ses tragédies et ses comédies » [72] et les rimailleurs, toujours ironiques d'apostropher :

Quinault, le plus grand des auteurs,
Dans votre corps, Messieurs, a dessein de paraître.
Puisqu'il a fait tant d'auditeurs,
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être ?

---

(71) Signalons un très intéressant développement sur la relativité de l'aisance à laquelle atteint l'auteur dramatique in R. PICARD, *La Carrière...*, p. 275.

(72) BOFFRAND, *op. cit.*, pp. 19-20.

Le roi intervint pour que l'installation eût lieu.

Lorsque, peu après, Racine acquiert la charge de trésorier du Roy en la Généralité de Moulins, il sera exempté non seulement de la résidence, mais même du voyage pour aller assister à sa propre installation. Le terme de sinécure fut-il jamais employé avec plus de propriété ? M. le Prince lui fera, chaque année — la correspondance de Racine l'atteste [73] — remise gratuite des droits afférents à la Paulette.

Campistron, au versant du siècle, sera secrétaire du duc de Vendôme, puis Secrétaire des galères.

Il est aisé de voir que c'est la bourgeoisie qui, éventuellement, refuse ces nouveaux venus ; le Roi et les personnages haut-titrés qui l'entourent, certains princes du sang luttent de tout leur pouvoir pour promouvoir les protégés qu'ils ont remarqués grâce à leurs œuvres. Sans doute ne peut-on guère mieux s'y prendre pour plaire à un régime que de priser, voire de solliciter comme autant de faveurs des charges boudées par d'autres, sans doute aussi n'est-il pas inutile à un pouvoir qui se veut fort et devient parfois arbitraire de trouver des hommes dont la personnalité affirmée et la notoire incompétence ne laissent aucune équivoque quant au but poursuivi, tandis que les obligations qu'ils contractent de ce fait leur interdisent de se transformer, le cas échéant, en opposants dangereux. Il faut cependant redire que Racine n'a jamais été aussi comblé des bienfaits de Louis XIV qu'après avoir quitté la scène, et donc que nous ne nous trouvons pas, même à la fin du siècle, confrontés avec une situation stable.

Depuis Hardy, il y a eu progrès certes, les avantages procurés sont substantiels, mais ils mènent à une situation en porte-à-faux : que sont les quelques milliers de livres auxquels atteignent péniblement les meilleurs dans les meilleurs moments, et à quels risques ! auprès des centaines de milliers de livres de revenu de ceux avec qui ils sont admis à frayer à la Cour ?

---

[73] Racine, *Œuvres complètes*, Mesnard, t. VII, p. 318.

Racine ne s'est pas faute d'exprimer à sa manière cette étrangeté du monde ou il vivait, dans le discours prononcé le 2 janvier 1685, pour la réception de Thomas Corneille à l'Académie, en disant :

« ...du moment que des esprits sublimes, passant de bien loin les bornes communes, se distinguent, s'immortalisent par des chefs-d'œuvre comme ceux de Monsieur votre frère, quelque *étrange inégalité* que *durant leur vie* la fortune mette entre eux et les plus grands héros, *après leur mort cette différence cesse*. La *postérité* qui se plaît, qui s'instruit dans les ouvrages qu'ils lui ont laissés, ne fait point de difficulté de les égaler à tout ce qu'il y a de plus considérable parmi les hommes, fait marcher de pair l'excellent poète et le grand capitaine » (74).

Promesse géniale, mais aussi acte de foi, destiné à masquer l'échec de la société, peu encline à rémunérer directement les productions originales de l'esprit et incapable de résoudre d'une manière logique et efficace le problème de son attitude morale à l'égard du théâtre. Les positions prises par certains membres (évêques, prédicateurs et fidèles) de l'Eglise de France sur la question du théâtre à cette époque expliquent pour une bonne part cette attitude.

Jean DUBU.

(74) J. RACINE, *Œuvres complètes*, Mesnard, t. IV, p. 368. - Les passages mis en italiques ne le sont pas dans le texte original.

La Musique au Théâtre au XVIIe siècle

Ce sujet est un des moins connus de ce XVIIe siècle, dont tant de parties sont encore dans l'ombre. Dans l'étude du théâtre de cette époque, on s'est occupé des textes littéraires, mais, Lully mis à part, on a négligé le côté musical. D'ailleurs, dans toute la première partie du XVIIe siècle, qui aurait songé à sauver de l'oubli les lambeaux musicaux exécutés au cours d'une pièce, presque toujours sans lendemain ? Les archives et les documents contemporains n'ont presque pas été explorés ; les textes, littéraires ou musicaux, relatifs à la musique, sont rares, laconiques et souvent énigmatiques. Ce n'est que vers la fin du XIXe siècle que quelques érudits, trop rares à notre gré, ont commencé à défricher ce terrain, fort embroussaillé. Grâce à eux nous pouvons jeter un regard d'ensemble sur le XVIIe siècle, laissant forcément de côté une foule de particularités qui attendent d'être élucidées.

En gros, l'histoire de la musique au théâtre en France en ce siècle-là peut se résumer en une immense aspiration vers le théâtre chanté — et non plus parlé —; sa réalisation, traduite en langage musical, s'est effectuée par la mise au point du récitatif français, partie essentielle — on l'oublie trop souvent — de l'opéra français. Dans le détail, on peut distinguer divers états de la question : de 1600 à 1610, existence d'un Ballet de Cour très étriqué, seul spectacle en usage à cette époque ; de 1610 à 1620, développement à tendance dramatique de ce Ballet de Cour sous l'influence du musicien Guédron ; de 1620 à 1640, stagnation; à partir de 1640, le Ballet de Cour, puis la Comédie-Ballet aboutissent à l'Opéra, qui sera instauré par Lully en 1672, pendant qu'à côté, des influences italiennes, des tentatives isolées, le théâtre du Marais, des représentations dans les collèges et chez les particuliers

œuvrent dans le même sens que le Ballet de Cour. Après l'avènement de l'Opéra, qui désormais domine de haut le théâtre musical, les Comédies française et italienne, le Ballet de Cour en décadence, ne représentent plus que des genres secondaires.

Voyons d'abord ce qui concerne le Ballet de Cour. L'abbé de Marolles, grand spécialiste de la question, dit : « Le Ballet de Cour est une comédie muette », et il ajoute ailleurs : c'est « une danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatans, composée de diverses entrées... qui se rapportent agréablement à un tout, avec des airs différens, pour représenter un sujet inventé, où le plaisant, le rare, le merveilleux ne soient pas oubliés ».

Musicalement, cela se traduit ainsi vers 1600 : d'abord un bref récit, déclamé (et non chanté) pour annoncer les péripéties de l'action ; à partir de 1605, ce récit est toujours mis en musique ; voilà pour le « vocal », comme on disait alors. La partie instrumentale se compose de trois ou quatre airs très courts, qu'on répète en les variant autant de fois que le chorégraphe le juge nécessaire. On leur donne le nom d'*Entrée,* parce que chacun d'eux accompagne l'arrivée d'un danseur ou d'un groupe de danseurs. Après la dernière entrée tout le monde se mêle à l'action, ce qui constitue, pour finir, le *Grand Ballet,* souvent annoncé par un chœur ; c'est la partie la plus pompeuse et la plus mouvementée de la séance. Son absence est rarissime (*Ballet de Madame* en 1607).

Cette organisation assez rudimentaire s'est un peu enrichie du temps de Guédron (1610-1620). Le récit, notamment, qui n'a rien de commun avec un récitatif ordinaire, vu que c'est un petit air à deux reprises, ne tarda pas à s'amplifier ainsi : 1° ritournelle instrumentale ; 2° première strophe du récit ; 3° ritournelle ; 4° deuxième strophe du récit ; 5° ritournelle. Le récit est accompagné soit par le chanteur lui-même sur le luth ou le théorbe, soit par un groupe d'instrumentistes. Quand les ballets se développent et se divisent en plusieurs *parties* (qui correspondent aux actes de nos pièces modernes)

il y a un récit avant chaque partie. Peu à peu le nombre des entrées augmente et finit par atteindre la quarantaine.

Toutefois, en dépit de légères modifications du même genre, le ballet ne gagne guère que dans le sens de la longueur. Aux environs de 1640, les ballets à vingt ou trente entrées sont courants, mais les airs de danse sont toujours aussi courts, et leur succession ne témoigne d'aucun souci d'architecture.

Au point de vue rythmique, les quelques cent vingt ballets que le copiste Philidor nous a conservés, de 1600 à 1640, ont une caractéristique qui persistera jusque dans les opéras de Lully : le nombre des mesures qui constituent les reprises d'un air à danser est quelconque, pair ou impair : le chorégraphe de ce temps s'accommode parfaitement d'un composé de quatre reprises, chacune de cinq mesures pour le Grand Ballet du *Ballet des Nègres* (1606). Telle entrée comporte sept mesures pour la première reprise, et onze pour la seconde, telle autre huit et douze ; la « carrure » moderne est connue, mais peu employée.

Sous le rapport mélodique, les thèmes n'accusent aucune originalité ; ils donnent l'impression d'avoir été tous écrits par la même main.

Une singularité frappante de ces ballets consiste dans leur tonalité : pendant presque un siècle, la Cour a dansé dans le seul ton de sol, mineur ou majeur, mais surtout mineur ! Pour nous, habitués à déployer largement l'éventail des tonalités, nous concevons difficilement que tant de ballets somptueux se soient déroulés sur cette seule tonique. Cela provient probablement de ce que la technique du violon, soutien indispensable du ballet, étant encore peu développée, on a adopté le ton de sol, qui se présente naturellement à l'exécutant sur cet instrument. Au cours du ballet, même s'il a trente entrées, on change très peu de ton : un ballet en sol mineur comptera seulement quelques entrées en sol majeur et en si bémol majeur. On peut déduire de ces faits que la musique de ballet n'était comprise que comme auxiliaire de la danse, et qu'on n'y prêtait qu'une attention distraite.

En ce qui concerne l'instrumentation on n'a que des renseignements sporadiques. Dans le fameux *Ballet d'Alcine* (1610), qui manifeste déjà des tendances dramatiques, il y avait quatre-vingt-douze voix et quarante-cinq instruments, qui, conformément à la tradition française, étaient si doux qu'ils n'en paraissaient faire que le quart. *Le Ballet de Madame sœur aisnée du Roy* (1615) comportait deux groupes : la musique de la Chambre, et celle de la Chapelle, qui dialoguaient ; à la fin, toutes les voix, un ensemble de luths et les vingt-quatre violons s'unissaient en un grand tutti. On rencontre souvent dans les ballets des entrées confiées à un groupe de luths, de hautbois, de musettes. Au ballet de la *Délivrance de Renaud* (1617), un chœur sert d'ouverture. De chaque côté de la scène il y a un orchestre dissimulé par des feuillages : en tout soixante-quatre voix, quarante-huit violons, quatorze luths dirigés par Mauduit. Dans le bas, Guédron conduit seize chanteurs et luthistes. Mais de pareils ensembles ne se rencontrent plus après 1620.

En principe, les mélodies des entrées ne se rapportent à aucun type de danse connu ; les pas sont réglés par les chorégraphes. C'est très rarement qu'on voit apparaître des danses caractérisées : une Allemande (*Ballet des Folles,* 1601), une Gavotte (*Ballet des Princes Espagnols,* 1603), une Gaillarde (*Ballet de l'Inconstance,* 1604), etc...

Les Ballets tenaient une grande place dans la vie de la Cour ; rien que pour l'année 1604, on garde trace de plus d'une douzaine de ces divertissements (et il y en a eu bien d'autres) : *Ballet de M. le Comte de Vendôme, de Saint-Julien, des Aveugles et des Reines, de l'Inconstance* (à l'Arsenal), *de la Chienne, des Vieilles Matrones, des Juifs, des Bergères, des Janissaires, des Maîtres de Comptes, des Vieilles Sorcières, des Petits Seigneurs, la Mascarade des Bouteilles.* Le simple énoncé de ces titres montre que les musiciens avaient à traiter des sujets de toutes sortes, sérieux, bouffes, historiques, pastoraux, etc... Aussi l'arrangement du Ballet de Cour subissait-il de légères modifications : on trouve çà et là des dialogues en musique, des danses chantées, des essais de duos, de récitatifs.

Les compositeurs de ce temps : Guédron, Boesset, Bataille et les autres façonnent déjà, sans s'en douter, le matériel musical de la future tragédie lyrique.

Le ballet se manifeste de bonne heure en province. En 1603, un ballet est dansé à Nancy par la sœur d'Henri IV. On mentionne un ballet donné en présence du roi, en 1620, au château Trompette à Bordeaux. On n'est pas peu surpris d'apprendre qu'en 1623, les élèves du Collège des Jésuites de Pont-à-Mousson célèbrent *la Conversion de saint Ignace* par un ballet de jeunes gens, de Faunes et de Satyres ! A Blois, le duc d'Orléans danse un ballet en 1637.

Mais, en quoi consistait la musique au théâtre proprement dit en ce début du XVIIe siècle ? On n'en sait à peu près rien : à Paris, on est mal informé sur l'activité du théâtre du Marais; en province, M. Fuchs constate qu'on n'a guère conservé que le souvenir d'une vingtaine de représentations en tout au XVIIe siècle ! On parle bien de comédiens à Orléans en 1612, à Troyes en 1636, à Amiens en 1654 ; mais on n'a aucune idée de ce qu'ils jouaient ; y avait-il de la musique dans leurs pièces ? En 1780, de Mouhy, dans son *Abrégé de l'Histoire du Théâtre Français,* affirme que l'usage des violons à l'orchestre était déjà établi en 1616 ; il en trouve la preuve dans *la Comédie des Proverbes* de Montluc : au premier acte, écrit-il, Alaigre, un des personnages, s'adressant aux *six* violons, leur dit : « Soufflez, Ménétriers, l'Epousée vient ». Ne vous étonnez pas du terme *souffler* adressé à des violonistes ; à cette époque-là tous les ménétriers jouaient du hautbois et du violon. Or cette référence, sur laquelle se sont appuyés depuis d'excellents auteurs, est fausse : le livret de la pièce de Montluc ne parle que d'un seul ménétrier ; on ne peut donc rien tirer de ce texte. Perrault, dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes,* écrit qu'en 1629, la symphonie dans les théâtres est d'une flûte et d'un tambour, ou de deux mauvais violons...

Par contre, la *Gazette de France,* en 1634, parle de vingt violons jouant les intermèdes de *Mélite,* de Corneille ; il y avait aussi dans cette pièce des « chœurs de musique ». Mais de tels groupements, éphémères, ne pouvaient avoir aucune influence sur le développement de la musique dramatique.

Vers le milieu du siècle, on arrive à une période de transformation : le ballet va être aiguillé par une influence étrangère sur la voie qui mène à l'Opéra : en 1645, la reine désirant donner au roi un divertissement inconnu à Paris, fit construire au Petit-Bourbon une scène aussi belle que celles « avec lesquelles on a coutume d'élever en Italie l'appareil des Comédies en Musique ». Elle fit venir des artistes italiens qui donnèrent *La Festa teatrale della Finta Pazza*. La *Gazette de France* en rend compte en ces termes : toute l'assistance n'était pas « moins ravie des récits, de la poésie et de la musique, qu'elle l'estoit de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines et des admirables changements de scène, jusqu'à présent inconnus à la France, et qui ne transportent pas moins les yeux de l'esprit que ceux du corps ». On remarquera l'importance attribuée aux décors. Dans ses *Lettres historiques* (1719), Boindin dit : « C'est là le premier opéra que l'on ait représenté en France ». Il ajoute : « Il est certain qu'avant 1645, la Musique ne servoit pour ainsi dire qu'à faire exécuter des ballets ; c'étoit le seul divertissement que la Cour prenoit dans ce genre-là ».

En 1647, Mazarin appela de nouveau des Italiens pour *Orfeo ed Euridice*, tragi-comédie, donnée au Palais-Royal le 5 mars, puis reprise au théâtre du Marais par les Italiens. La *Gazette de France* s'exprime ainsi : « La France sembloit avoir élevé en nos jours la dignité du théâtre au dernier point, ayant fait honte à l'antiquité par la forme et la beauté des vers et par la grâce et la naïveté de ses acteurs. Mais il faut confesser qu'elle se laissoit vaincre à la pompe et décoration des scènes estrangères. Il n'estait pas raisonnable que cet estat qui ne le cède en rien aux autres leur fust inférieur à ce regard ; il peut se vanter à juste titre aujourd'hui qu'il ne l'emporte pas moins... » On observera que, cette fois encore, l'accent est mis sur le luxe des décors. Le marquis de Montglas dit que la pièce durait six heures; la reine y assista trois fois par semaine deux mois durant. Il paraît pourtant qu'on s'y ennuyait ; les beaux esprits rapprochèrent malignement les deux mots Orphée et Morphée, et les grincheux reprochèrent au cardinal d'avoir gaspillé 500 000 livres.

En 1668, *La Grande Journée des Machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice,* musique de Luigi, comme on disait alors, eut à la Cour un énorme succès, à cause de ses superbes machines. Dans *les Noces de Pélée et de Thétis* (1654), comédie italienne, entremêlée d'un ballet dansé par le roi, la décoration a encore le pas sur la musique.

En 1660, *Xerxès,* de Cavalli, fut joué par des acteurs italiens; on ajouta à la pièce comme intermèdes six entrées de ballet écrites par Lully. La pièce n'eut que peu de succès ; toutefois ces différentes œuvres révélèrent aux musiciens français — et à Lully, aux aguets de toutes les nouveautés pour en profiter — un aspect de la musique auquel ils n'avaient pas encore songé. La dernière tentative en ce genre fut *l'Ercole amante* (1662), pièce italienne dans laquelle il n'y eut d'exécutants français que Mlles de la Barre et Hilaire ; un ballet de même nom fut dansé par Leurs Majestés entre les actes de cet opéra, qui fut le premier imprimé en France.

On voit par ces exemples que les pièces italiennes manquaient de danse, mais que la décoration française était par trop rudimentaire. Et c'est par le biais des « machines » que le public français a été amené à s'intéresser aux pièces en musique. Tel a été le principal résultat de l'action ultramontaine.

Pendant ce temps, un théâtre auquel on n'a pas toujours attaché l'importance qu'il mérite, celui du Marais, agissait dans le même sens que les Italiens. Depuis 1640, on y chantait des airs dans diverses pièces. En 1650, c'était la révélation de l'*Andromède* de Corneille, musique de Dassoucy ; on y trouvait, pour la première fois, un prologue ; la pièce contenait beaucoup de musique. Or, Corneille lui-même. dans l'*Avertissement,* explique son intention : « Je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent sont mal entendues des auditeurs ». Nous sommes donc aux antipodes de l'opéra, dont l'élément essentiel est la musique. Le succès n'en fut pas moins éclatant. Et ce genre d'œuvres

contribua aussi à familiariser le public avec l'immixtion des soli, des chœurs et de l'orchestre dans la tragédie.

La même année on avait monté *Ulysse dans l'Ile de Circé,* où les changements de décors étaient accompagnés de musique. Peu à peu la musique empiète sur la poésie, comme dans *la Comédie sans Comédie* de Quinault. Le fameux marquis de Sourdéac, après avoir donné en son château de Neubourg de fastueuses représentations de *la Toison d'Or* de Corneille (1660), fait cadeau de toutes ses machines au Marais, où la pièce fit fureur. La partition comprenait un prologue avec chœur, des airs, des concerts de Tritons et de Sirènes. *Les Amours de Jupiter et Sémélé,* de Boyer (1666), *Les Amours de Vénus et Adonis,* musique de Charpentier (1670, qui fut bien accueillie), *Les Amours de Bacchus et Ariane,* musique de Louis Mollier (qu'on a confondu souvent avec Molière !), *Le Collier de Perles* du même, tous deux de 1672, année du premier opéra de Lully, tendent visiblement à l'opéra, avec leurs airs, leurs dialogues, leurs symphonies : « V. Fournet a justement fait ressortir le rôle que joua le théâtre du Marais dans la formation de l'opéra ; car la nature des sujets traités, les divertissements mêlés à l'action et la pompe des spectacles rapprochent singulièrement les ouvrages représentés au Marais des opéras proprement dits » (L. de la Laurencie).

Par ailleurs des pionniers isolés se lançaient à la découverte: l'abbé Mailly à Carpentras (*Achébar, roi du Mogol,* 1646), Michel de la Guerre (*Le Triomphe de l'Amour,* 1655), Perrin et Cambert (*La Pastorale d'Issy,* 1659), pièces en musique sur lesquelles on n'a que fort peu de renseignements ; on admet généralement que le premier opéra français est la *Pomone,* de Perrin et Cambert, qui eut un succès fou. Mais Lully eut l'adresse de confisquer à son profit ce nouveau genre, auquel il s'était préparé, sans le savoir, en collaborant aux ballets de cour, de plus en plus développés ; comme cette période est assez connue, il suffira de donner quelques repères : tout d'abord le *Ballet de Cassandre* (1651), le premier où a dansé le roi, âgé de treize ans, et aussi passionné de musique que de chorégraphie, le *Ballet royal de la Nuict* (1653), le *Ballet*

du Temps (1654), *Psyché* (1658), *Alcidiane* (1658), qui aboutissent à la collaboration Lully-Molière, aux comédies-ballets, et au premier opéra de Lully : la *Pastorale des Festes de l'Amour et de Bacchus* (1672). Désormais, l'Académie Royale de Musique — l'Opéra — va donner tous les chefs-d'œuvre du Surintendant, et monter, après sa mort (1687), des pièces remarquables, comme la *Médée* de M.-A. Charpentier (1693), l'*Europe galante* de Campra et *Issé* de Destouches (1697).

Dans son ouvrage *La Musique à la Comédie Française,* Bonnassies a remarqué qu'après l'*Andromède* de Corneille (1650), « Molière prit la spécialité des pièces avec musique, des comédies-ballets, l'Hôtel de Bourgogne (le Théâtre Français) se restreint à la tragédie, le Marais aux pièces « de machines ». *Le Sicilien* (1667) est une œuvre de premier ordre, ainsi que le *Grand Divertissement Royal de Versailles* (1668); dans *Les Amans magnifiques* (1670), ce ne sont plus le texte ou les décors qui sont l'élément principal, c'est la musique ; on est tout près de l'opéra. Après la rupture entre Molière et Lully, Charpentier devient compositeur du Théâtre Français ; en raison de la pauvreté des moyens mis à sa disposition, il ne put donner toute sa mesure. Son successeur (en 1693), Gilliers, ne dépassa jamais le niveau d'une honnête médiocrité.

Il reste maintenant à jeter un coup d'œil sur les représentations théâtrales organisées dans un secteur bien imprévu, quoique fort important. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il y avait, à partir du milieu du siècle, une activité scénique considérable dans les grands collèges de toute la France. L'usage était, dans beaucoup de maisons, de jouer aux distributions de prix, et souvent en cours d'année, des tragédies latines et françaises. Les éducateurs d'alors estimaient que leurs élèves, appelés à être ministres, intendants de province, ambassadeurs, maréchaux, devaient acquérir l'habitude de se présenter en public: quelques leçons de diction, quelques séances de mise en scène étaient un moyen commode et agréable d'arriver à ce résultat. En outre, la cadence des vers fixait dans la mémoire ,d'une manière indélébile, les maximes morales contenues dans les pièces.

La musique s'introduisit dans ces spectacles d'abord sous forme de ballet. Il état admis jusqu'ici qu'on en trouvait la première trace au Collège Louis-le-Grand, en 1651, avec le ballet accompagnant la tragédie de *Saül ;* mais le R. P. de Dainville a retrouvé, dans les archives de son ordre, des mentions bien antérieures, de sorte que la question est à revoir. Il y eut ensuite des pastorales et des tragédies en musique (plus d'une cinquantaine jusqu'en 1700). Tout ce répertoire est loin d'être méprisable puisqu'on peut citer les opéras *Celse martyr* (1687) et *David et Jonathas* (1688), tous deux de M.-A. Charpentier ; vers 1700, Campra composa des intermèdes pour *Philochrysus, Le Destin du Nouveau Siècle* et la pastorale *Timandre.* On parle de musique au Collège de Navarre dès 1647 ; au Collège d'Harcourt, *Polyeucte* est donné en 1680 avec une ouverture de Charpentier ; au Collège de la Marche, le ballet ne s'installe qu'en 1681. Les institutions privées suivent le mouvement ; c'est ainsi qu'on trouve dans Beauchamp la petite annonce suivante : « 1673. *Sédécias et Zénobie,* tragédie en cinq actes avec intermèdes (en musique), sera représenté par les écoliers de la maison de M. Filtz, au faubourg Saint-Germain, rue de Sève (*sic*) le lundi 11, jeudi 14 et samedi 16 septembre ».

La province imite la capitale : en 1658, à Lyon, on joue le *Ballet des Destinées de Lyon,* suivi d'une quinzaine d'autres, jusqu'à la série des ballets du fameux P. Colonia, de 1691 à 1698, dont *La Foire d'Augsbourg ou la France vendue à l'encan* en 1693, les *Préludes de la Paix* en 1697, la *Paix* en 1698, tous « avec machines ». Au Collège de Rennes, les ballets paraissent commencer en 1667 ; en 1695, on joue l'*Apothéose de Laodamas,* à la mémoire du duc de Luxembourg, avec intermèdes de Charpentier. On signale des ballets à Aix en 1670, à Sens en 1677. A « l'Université de Pont-à-Mousson », on donne l'opéra *Celse martyr,* de Charpentier, en 1700.

En 1677, le *Mercure Galant* constate que la mode de l'opéra s'est introduite chez les particuliers. Le gazetier était en retard pour ses informations, puisque Mme de Sévigné avait écrit en 1674 : « Je m'en vais à un petit opéra de Molière (*sic*), beau-

père d'Itier, qui se chante chez Pellisari. C'est une musique très parfaite ». Il s'agit ici de Louis de Mollier, qui réussissait dans de petits opéras dont l'abbé Tallemant composait les paroles et qu'il faisait chanter chez lui et dans des fêtes particulières. Pendant le carnaval de 1677, on donna une comédie avec intermèdes, « remplie de ballets et de chansons » chez M. de Verneuil, conseiller au Parlement. L'année suivante, M. de Rians fit exécuter chez lui *Les Amours d'Acis et Galatée,* de Charpentier. Chez Mlle de Guise, le même auteur eut mainte occasion de diriger des *Divertissements,* comme on disait alors. Enfin, *Andromède attachée au rocher et délivrée par Persée,* petit opéra de L. de Mollier, est chanté chez lui *en concert* (sans décors ni costumes) tous les jeudis de novembre 1678.

En ce qui concerne la province, on a connaissance de ballets et de pièces en Franche-Comté en 1650, à Marseille en 1659, 1667 et en 1685, à Béziers et à Saint-Lô en 1660, à Lille en 1668, à Caen en 1678, à Toulon en 1695 ; on a conservé le souvenir d'une tournée d'opéra à Aix, Avignon, Arles et Montpellier en 1696. M. N. Dufourcq a signalé qu'à Toulouse, un document ecclésiastique de la fin du siècle interdit aux chanteurs et instrumentistes d'église de prendre part aux représentations d'opéra. Et il ne faut pas oublier le théâtre de Saint-Cyr, qui s'enorgueillit d'*Esther* et d'*Athalie,* de Racine, musique de Moreau (1689 et 1691), suivies de tragédies avec chœurs : *Jephté* et *Judith,* de Boyer (1692 et 1695), et *Jonathas,* de Duché (1700).

Dans sa brève existence, 1682 à 1697, la Comédie Italienne ne donna que des pièces comme *La Matrone d'Ephèse, Arlequin Procureur* et autres *ejusdem farinae,* où le rôle de la musique est secondaire.

Et maintenant il ne faudrait pas croire que l'ancien Ballet de Cour a disparu, en 1672, après avoir donné naissance à l'opéra de Lully. Il continue sa carrière à l'ombre des imposantes œuvres du Surintendant. Citons brièvement quelques titres : en 1681, *Le Triomphe de l'Amour,* où pour la première fois des danseuses professionnelles parurent dans un ballet ;

en 1686, le *Ballet de la Jeunesse*, de Lalande ; en 1692, le *Ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, et dans les dernières années du siècle, des pastorales comme l'*Amour fléchi par la Constance*, de Lalande, et toutes les Mascarades des Philidor, père et fils.

Les gentilshommes avaient créé le ballet ; ils ont continué à s'en divertir lorsqu'au lieu d'être une représentation à lui seul, il ne fut plus que l'accessoire d'un spectacle, après son absorption par l'opéra.

Pour terminer, empruntons quelques lignes au *Mercure Galant* de février 1700 : « Jamais on ne s'est mieux diverty à la Cour qu'on a fait pendant le dernier Carnaval. Les divertissemens y ont été fréquens, agréables, ingénieux... Les Grands Spectacles tenoient autrefois la place de cette foule de petits divertissemens, c'est-à-dire les Balets historiques, divisez en plusieurs parties et meslez de récits dont le Roy donnoit chaque Carnaval un ou deux à sa Cour, avant que la mode des Opera eust commencé ». Le gazetier constate que si les divertissements actuels sont moins grands, « ils diversifient davantage les plaisirs d'un long Carnaval ». Or, que joue-t-on ? Le chroniqueur nous informe qu'on a donné à Marly, le 7 janvier, *Le Roi de la Chine*, puis pendant des pages et des pages, il entre dans la description détaillée d'une infinie série, chez les plus grands seigneurs, de petites entrées de ballet, tout comme il y a un siècle ! Evidemment, le ballet décline. Mais, à sa place, s'est solidement implanté l'opéra, où Rameau, Gluck et leurs successeurs viendront triompher.

Eugène Borrel.

Le Décor de Théâtre sous Louis XIV

L'HISTOIRE du décor de théâtre à Paris au XVIIe siècle est à peu près semblable à l'histoire de l'art.

Au début du XVIIe siècle, on voit surtout dans l'ornement de l'architecture, l'abondance et la profusion. Disons, qu'il s'y trouve un baroque de surcharge ; dans les façades ou les retables d'églises s'entassent les colonnes torses, les frontons, les guirlandes. Ce baroque de surcharge se retrouve dans les décors de théâtre reproduits dans le fameux recueil de Mahelot, décorateur de l'Hôtel de Bourgogne avant 1634 (1). Dans ces décors, les parties qui les composent sont juxtaposées comme l'étaient encore au moyen-âge les divers lieux où la pièce se déroulait. Mais si l'on considère chaque partie des décors reproduits par Mahelot, on y retrouve la surcharge décorative. Peints sur la toile, ou formés de matériaux provisoires, on voit des frontons, des colonnes torses, des guirlandes, toute une architecture couverte de congélations de pierres, de termes, de balustres.

Dans Mahelot, les éléments de ces décors sont toujours juxtaposés sur l'horizontale. Mais ils l'étaient parfois sur la verticale. Par exemple, dans *le Ravissement de Proserpine* de Claveret, représenté en 1639, où par le moyen d'un échafaudage à trois étages, on voyait en même temps les enfers, la Sicile où Proserpine était ravie et l'empyrée (2).

---

(1) H. CARRINGTON LANCASTER, *Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*. Paris, 1920. Le décor gravé du martyre de sainte Catherine de Puget de la Serre a le même caractère. G. LAWRENSON, *The French stage in the seventeenth century*, Manchester, 1955, p. 105.

(2) PARFAICT, *Histoire du Théâtre Français*, 1745, t. VI, p. 12. - SCHÉRER, *La dramaturgie néo-classique*, Paris, 1955, p. 91 et ssq.

Cette juxtaposition de décors n'eut qu'un temps : pendant la seconde moitié du siècle, elle devint beaucoup plus rare. Dans l'architecture, dans la sculpture, les grands artistes romains arrivaient à suggérer le mouvement. Dans la décoration de théâtre, à laquelle le Bernin s'était intéressé (3), des artistes italiens, grâce à leur science des machines réussirent à créer à Paris un mouvement réel du décor : tout se mit à bouger, à changer sur la scène. Au baroque de surcharge succéda le baroque de mouvement. Ce désir de mouvement marque le grand effort du décor de théâtre au XVIIe siècle. Il existe cependant un assez grand nombre de pièces, les tragédies par exemple, où le décor bougeait peu ou ne bougeait pas du tout. Est-ce à dire qu'il était inexistant ? Certes pas. L'idée de jouer sur un plateau dénudé n'est jamais venue à quiconque au XVIIe siècle ; si misérable fût-elle, la représentation s'entourait de tapisseries, de toiles peintes, et les acteurs s'efforçaient avec des moyens parfois sommaires d'évoquer un certain faste de costumes. A la cour ou à Paris, le décor était de la plus grande richesse, ainsi que les costumes des comédiens.

Le décor de théâtre devait toujours être *pompeux ;* il n'est pas de mot qui revienne plus souvent dans la bouche des héros de Racine et de ses contemporains pour désigner le lieu dramatique :

Pompe que ce palais de tous côtés étale (4).

Mouvement et Pompe, tels sont les deux caractères du décor de théâtre, étudiés après 1640.

Le mouvement des décors était recherché avant 1640 ; des jeux de rideaux et de tapisseries permettaient de passer aisément d'un lieu à un autre sans que la représentation fût interrompue (5). Un curieux exemple, pris entre beaucoup

---

(3) H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, Paris, 1946, p. 167-172. Ce remarquable travail reste le meilleur qui ait été écrit en langue française sur le sujet.

(4) Ce vers se trouve dans l'Opéra de *Psyché* (1678), par Thomas Corneille. Acte IV, sc. I.

(5) Schérer, ouvrage cité, p. 180.

d'autres, est donné par une pièce de Maréchal représentée en 1639, *Artémise ou le Mausolée* [6]. « On ouvre la toile sur laquelle est représentée la pyramide du mausolée ; on découvrira le dedans du monument, au milieu duquel sera élevé un superbe tombeau, et au-dessus une petite urne de verre, où sont les cendres de Mausole ».

Le 14 janvier 1641 fut jouée une pièce beaucoup plus fameuse ; pour inaugurer son théâtre, le Cardinal de Richelieu fit représenter *Mirame,* tragédie de Desmarets. Le Cardinal avait fait construire dans son palais un grand théâtre « réservé pour les comédies de pompe et de parade », « remarquable par la profondeur des perspectives, la variété des décorations, la magnificence des machines » [7].

Mirame respectait l'unité de temps et de lieu que commençaient à imposer les théoriciens. Malgré ce respect, de nombreux changements s'observèrent au milieu d'un décor dont les éléments principaux restaient fixes [8]. On fit apparaître sur le théâtre des vagues, des flottes, la lune et le soleil, ce qui était parfaitement conformes aux principes exposés par le grand théoricien de l'unité de lieu, l'Abbé d'Aubignac. Il devait contribuer à faire adopter cette unité par Corneille qui ne s'en souciait guère. Voici comment s'exprime d'Aubignac à ce sujet dans sa *Pratique du théâtre* qui parut en 1657 mais qui résume une expérience bien antérieure :

« Les changements de scène et de décorations ravissent toujours le peuple et même les habiles quand elles sont bien faites. Ainsi nous avons vu sur un théâtre une façade de temple ornée d'une belle architecture, et puis, venant à s'ouvrir, on découvrait en ordre de perspective, des colonnes, un autel et tout le reste des autres ornements merveilleusement repré-

---

(6) PARFAICT, ouv. cité, VI, p. 47. - LA VALLIÈRE, Bibliothèque du Théâtre Français, II, p. 71.

(7) PARFAICT, ouv. cité, VI, p. 61.

(8) Voir le compte rendu de la *Gazette*, cité par L. Dussieux : *le Cardinal de Richelieu*, Paris, 1886, p. 255-258. Le même ouvrage cite un texte de l'abbé de Marolles qui n'eut guère d'enthousiasme pour les machines de *Mirame*. - V. aussi LAWRENSON, *op. cit.*, p. 105.

sentés. Tellement que ce lieu ne changeait pas et cependant souffrait une belle décoration. Mais il ne faut pas s'imaginer que le caprice du poète soit maître absolu de ces beautés, s'il n'en trouve les couleurs dans son sujet : comme, par exemple, on pourrait peindre un palais sur le bord de la mer, abandonné à de pauvres gens de la campagne, un prince arrivant aux côtes par naufrage, qui le ferait orner de riches tapisseries, lustres, bois dorés, tableaux, et autres meubles précieux ; après on y ferait mettre le feu par quelque aventure, et le faisant tomber dans l'embrasement, la mer paraîtrait derrière, sur laquelle on pourrait représenter encore un combat de vaisseaux. Si bien que, dans cinq changements de théâtre, l'Unité du lieu serait ingénieusement gardée. »

Certes, rien ne serait plus ingénieux que ces changements constants dans l'unité. On a là certainement une marque de l'influence italienne si forte dans tout ce qui concerne le décor de théâtre en France. On sait que le Bernin, par exemple, se vantait, dans un décor représentant la place Saint-Pierre, d'avoir fait défiler toutes sortes de personnages après avoir fait naître le clair de lune.

L'Abbé d'Aubignac va plus loin et pour lui l'unité de lieu est compatible avec des changements encore plus grands sur la scène : « Par exemple, dit-il, si on faisait transporter une montagne dans une plaine ainsi que les géants portèrent dans la fable Pelion sur Ossa, ou si par un débordement de quelque fleuve, l'avant-scène venait à être couverte d'eau ainsi que le Tibre fut à Rome sous Auguste. Ou enfin, si par magie on faisait sortir de terre des flammes et des brasiers ardents, qui tout d'un coup vinssent à couvrir le sol de l'avant-scène. En toutes ces rencontres donc le lieu recevrait du changement, et même fort notable, sans en violer pourtant l'unité » [9].

Ainsi l'Abbé d'Aubignac cherchait ingénieusement à concilier les étonnantes inventions de la mise en scène italienne avec l'unité de lieu dans laquelle il enfermait les pièces de

---

(9) Abbé D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, éd. Martino, Paris, 1927, p. 102-103.

théâtre. On avait pu voir à Venise, sur le théâtre, des monuments renversés par les Furies ; le parterre trembla comme si c'était un tremblement de terre véritable. « A la première représentation il se fit un cri épouvantable de tous les spectateurs qui ne s'attendaient à rien de semblable » (10).

Le goût pour les changements par la machine n'ira pas en France jusqu'au tremblement de terre, mais il se montre partout à ce moment, même dans la tragédie.

Dans l'*Iphigénie* de Rotrou, en 1640, le ciel s'ouvre et Diane apparaît dans un nuage tandis qu'Iphigénie est élevée au ciel. Dans le *Saint-Genest* du même auteur, où il y a un théâtre sur le théâtre, on voit aussi le ciel s'ouvrir. Déjà dans l'*Hercule mourant* de 1636, le ciel s'ouvrait, Hercule apparaissait, puis remontait dans les nuées.

On pourrait multiplier les exemples, mais il convient d'en arriver maintenant aux grandes pièces en musique à l'italienne, avec nombreuses machines représentées grâce à Mazarin : la *Finta Pazza* (la Fausse Folle), en 1645, l'*Orfeo* de Rossi, en 1647, l'*Andromède* de Corneille et Dassoucy, en 1650, les *Noces de Thétis*, en 1654 ; toutes ces pièces où l'on voyait les machines de Torelli, l'enchanteur (12). Torelli et ses décors peuvent être d'autant mieux connus, que conformément à la coutume italienne, les différentes décorations de la *Finta Pazza*, de l'*Andromède* et de *Thétis* ont été gravées.

Les contemporains, plus qu'à l'action de ces pièces et à leur nouveauté, plus qu'à la musique qui était pourtant l'essentiel dans de tels spectacles, se sont surtout intéressés au mouvement des machines et aux changements que celles-ci permettaient ; ils ne se lassèrent pas de les admirer : « Les changements de décoration étaient surprenants ; les spectateurs, dit la *Gazette*, doutaient s'ils ne changeaient pas eux-mêmes de place » (13).

---

(10) TRALAGE, *Notes et Documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVIIe siècle*, publiés par Lacroix, Paris, 1880, p. 7.

(12) H. LECLERC, ouv. cité, p. 175-178.

(13) Romain ROLLAND, *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1919, p. 85. - Il s'agit de l'*Orphée* de 1647.

Cet émerveillement a été exprimé par Voiture, Maynard et la Mesnardière, dans trois sonnets fort intéressants adressés à Mazarin à propos des pièces à machines [14].

Aussi voit-on que, dans les festivités qui célébrèrent à Paris, en 1660, le mariage du roi, on devait représenter une pièce à machines : trois séries de fêtes devaient, en effet, illustrer à Paris le mariage royal : une entrée solennelle dans la capitale qui eut lieu le 26 août 1660, un carrousel et une fête théâtrale, celle d'*Hercule Amoureux*. Les difficultés de la préparation de ce vaste programme firent retarder le carrousel et la fête théâtrale. Cette fête devait avoir lieu dans une salle des Tuileries équipée avec des machines merveilleuses. Pour la construire, Mazarin avait convoqué à Paris, en 1659, Gaspar Vigarani, fameux architecte de Modène, et ses deux fils Charles et Louis [16].

La représentation de l'*Hercule Amoureux* de Buti, musique de Cavalli, eut lieu dans cette nouvelle salle des Machines le 7 février 1662. Elle eut le plus grand retentissement. Malheureusement, il nous est plus difficile de connaître les décors de cette pièce que ceux des pièces à machines du temps de Mazarin car nous n'en possédons pas de gravures. Le Roi avait bien commandé à Gissey de dessiner les décors de l'*Ercole*

---

(14) Ces trois sonnets ont été recueillis dans l'ouvrage consacré aux louanges de Mazarin, *Elogia Julii Mazarinis* (1666). - Le sonnet de Maynard qui se trouve dans le recueil de ce poète paru en 1646 (Ed. F. Gohin, Paris, 1927, p. 25), a été écrit à la suite des représentations de la *Finta Pazza*, en 1645. Notons que le sonnet de La Mesnardière insiste moins sur les machines que sur les effets de la perspective.

(16) Nous avons rappelé la bibliographie sur la salle des Machines dans notre travail sur « Racine, les Machines et les fêtes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1954, p. 295-297. Il faut ajouter à cette bibliographie « Notes sur un dessin représentant la Salle des machines au XVIIe siècle », par M. Jacques Heuzey, dans la *Revue d'Histoire du théâtre*, 1954, p. 60-67, où l'auteur reconnaît avec beaucoup de vraisemblance, dans un dessin d'un recueil des Archives Nationales (O1 3040), l'intérieur de la salle des Machines. Ce dessin correspond aux diverses descriptions de la salle, entre autres à celle donnée par Brice dans l'édition de 1698 de la *Description de Paris* (I, p. 62).

Amante et de les faire graver, mais cet ordre, pour des raisons que nous ignorons, ne fut pas exécuté.

On peut cependant évoquer cette fameuse représentation de 1662 grâce au recueil de Devises des tapisseries du Roi, remarquable source de renseignements sur l'art au début du règne personnel de Louis XIV. Nous avons déjà étudié cet ouvrage, manuscrit somptueux, enluminé par Jacques Bailly pour le Roi. Ce manuscrit fut gravé par Sébastien Leclerc et eut quatre éditions entre 1668 et 1679 (17). La série des saisons offre dans ses bordures des emblèmes inspirés par le « divertissement qui est le plus convenable à la saison représentée et auquel Sa Majesté se délasse ordinairement de ses grands travaux ». Pour l'hiver, ces divertissements sont les ballets et les comédies (18).

Dans la bordure de la tapisserie de l'hiver, on voit donc un médaillon avec la légende « Naturam superat ». La scène de la salle des Machines est représentée. Une machine représente une roche avec quelques arbres : au-dessous, les roues et les cordages dont on se servait pour mouvoir ces machines sur le théâtre. Une machine, dit le commentateur, par ses mouvements surprend et charme les spectateurs et surpasse les mouvements de la nature (19).

Pour le manuscrit, qui commentait les devises de la bordure, Bailly jugea, non sans raison, que les treuils et les cordages n'étaient guère séduisants pour l'œil. Il représenta seulement ce que l'on pouvait voir sur la scène. Il ne voulut pas la montrer encombrée par un rocher, mais au contraire il

---

(17) J. Vanuxem, *Baroque français et baroque allemand*, dans *Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe s.*, n° 20 (1954), p. 306-318. J. Vanuxem, *Emblèmes et devises vers 1600-1680*. *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, 1954, p. 60-70.

(18) Dans la série des Mois, tissée aux Gobelins après 1668, le mois de janvier correspond à une représentation théâtrale au Louvre (Cf. Heuzey, loc. cit.).

(19) Félibien, *Recueil de Descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roi*, Paris, 1689, p. 189-190. Le texte est plus complet que dans les éditions des « Devises pour les tapisseries du Roi ».

chercha à mettre en valeur la longue perspective grâce à l'allée d'un jardin ornée de statues entre les arbres soigneusement taillés. Au-dessus l'on voit, dans les nuages, descendre un palais magnifique. Ce beau médaillon est entouré d'un encadrement fort riche où l'on trouve toutes sortes d'accessoires de théâtre, masques, instruments de musique, costumes pompeux, couronnes, sceptres ainsi que la massue d'Hercule, qui se rapporte plus directement au thème de la fête.

Dans une autre page du manuscrit des tapisseries du Roi, on peut voir un encadrement qui a trait à ce décor de la salle des Machines, dans la page qui résume les diverses occupations des saisons : pour le printemps, le carrousel, pour l'été, les bâtiments, pour l'automne, la chasse, et pour l'hiver, en bas de la page, les spectacles. Ces derniers sont représentés par des masques et des instruments de musique ; deux jeunes satyres cherchent à dresser des décors, formés d'arbres adossés à des montants de bois, ce qui prouve que lorsque l'on voulait représenter des forêts, elles n'étaient pas peintes sur toile, mais se composaient d'arbres véritables.

Les représentations d'*Ercole Amante* dans la salle des Machines firent la plus grande impression, et l'on s'attendait à ce qu'elles fussent suivies par d'autres pièces du même genre. Des poètes se proposaient au Roi pour offrir des pièces aux musiciens et aux machinistes : parmi ceux-ci, le grand Corneille, qui dans un *Remerciement au Roi, de* 1663, écrivait [20] :

Ouvre-moi donc, grand roi, ce prodige des arts
Que n'égala jamais la pompe des Césars,
Ce salon merveilleux où ta magnificence
Fait briller un rayon de ta toute puissance.

Ce souhait de Corneille ne fut exaucé qu'en 1670-1671, lorsque l'illustre poète fut amené à terminer la seconde pièce représentée dans la salle des Machines : *Psyché*.

On a raconté que le sujet de *Psyché* fut choisi parce qu'il permettait d'utiliser une décoration des enfers qu'on avait

(20) G. COUTON, *La vieillesse de Corneille*, Paris, 1949, p. 105.

beaucoup admirée dans l'*Ercole Amante* [21]. Tout souvenir de ce décor n'a peut-être pas disparu. Nous avons déjà rappelé que le Roi avait commandé à Gissey de dessiner les machines et les décors de l'*Ercole Amante,* puis de les faire graver, mais il est possible qu'un dessin tel que l'enfer conservé aux Archives Nationales [22] soit en rapport avec ce projet non exécuté. Cet enfer, plein de dragons, de démons et de monstres étranges a, en son centre, une formidable gueule enflammée qui fait penser moins aux enfers où règne Pluton qu'à l'enfer chrétien, tel qu'il était représenté dans l'art du moyen-âge, tel qu'on le voyait aussi sur les théâtres où étaient joués les mystères. M. Lebègue a étudié ces décors et en a montré la survivance jusque dans l'art du XVIIe siècle. Mais nous ne pensons pas que les Vigarani, nouvellement venus à Paris, aient pu se rattacher à de telles traditions. On ne trouve pas seulement à Paris à cette époque de telles gueules d'enfer : on les voit aussi dans les pièces à machines italiennes données dans d'autres villes d'Europe ; par exemple, à Vienne en 1668, lors de la représentation d'*Il pomo d'oro* dont les machines étaient dues à Ludovico Burnaccini. On y voyait le lieu infernal lui-même encore plus agité, plus dramatique que celui reproduit dans le dessin de Paris. Les flammes jaillissent de partout, les démons y sont encore plus nombreux et il y a deux gueules dans le fond du décor au lieu d'une seule.

Dans la même pièce était représentée l'entrée de l'enfer, *Bocca d'inferno*. Elle était formée d'une gueule énorme et fumante plus formidable encore que celle de Paris ; elle occupait toute la largeur de la scène. L'effroyable fleuve de feu s'y engouffre avec fracas. L'origine d'un tel décor est claire : Burnaccini, comme Vigarani, n'avait qu'à se souvenir

---

(21) J. VANUXEM, *Racine, les Machines et les Fêtes, Revue d'histoire littéraire de la France,* 1954, p. 305-306.

(22) Ce dessin (O1 3239) paraît faire partie du même ensemble qu'un cadre de titre (O1 3238) qui montre toutes sortes d'attributs ayant trait aux spectacles et à la comédie, sur lequel est porté le nom de Gissey. L'enfer correspond bien à ce qu'offrait la représentation d'*Ercole amante* où la scène infernale, avec ses crapauds et ses monstres volants, avait produit une vive impression (ROUCHÈS, ouv. cité, p. 70-71).

des spectacles de son pays. Un exemple est célèbre : le 28 mai 1607, le duc Vincent de Gonzague avait fait jouer à Mantoue, avec l'*Ariane* de Monteverdi, un ballet, œuvre du même musicien, *il Ballo dell Ingrate* (23). On y voyait une mâchoire géante de dragon ouverte, qui représentait l'entrée de l'enfer ; au fond de cette gueule, des sortes de feux de Bengale rouges y donnaient l'illusion de flammes.

Si nous remontons quelques années plus haut, nous retrouverions l'enfer des fêtes de 1589 à Florence. Bien que cet enfer fût un enfer païen, il n'en est pas moins dit dans la description contemporaine qu'il est tout inspiré par l'enfer du Dante. Si donc les enfers des pièces à machines ou de l'opéra reflètent quelque chose du moyen-âge, ce serait, par l'intermédiaire de l'Italie, l'enfer du Dante et non celui des cathédrales françaises (24).

La fête de 1668 à Vienne n'était pas sans rapports avec la fête de Paris. L'empereur Léopold avait visiblement voulu rivaliser avec ce qu'avait fait le roi de France pour son mariage et le dépasser. Léopold épousait l'infante d'Espagne, Marguerite-Thérèse, celle des *Ménines*, de Vélasquez, qui était la demi-sœur de la reine de France Marie-Thérèse. Ce mariage qui créait un lien de plus entre l'Empire et l'Espagne avait fort déplu à Louis XIV. L'empereur ne voulut pas traiter moins bien son épouse que Louis XIV n'avait traité la sienne, et Marguerite, comme Marie-Thérèse, eut droit à une magnifique représentation qui cherchait visiblement à surpasser la représentation de Paris, *Il Pomo d'Oro,* dont Ludovico Burnaccini fit les décors. On retrouvait dans ce sujet mythologique les mêmes scènes que dans l'*Ercole Amante :* non seulement l'enfer dont nous venons de parler, mais Vénus, Junon et son char traîné par des paons. On y voyait des ballets de person-

(23) Maurice Leroux, *Claudio Monteverdi*, Paris, 1952, p. 72.

(24) *Les Fêtes de la Renaissance, Journées Internationales d'Etudes* de Royaumont, 1955, p. 146, 413-415. - Communications de MM. Ghisi et Beijer. Dans les publications pieuses, en France et en Flandre en particulier, l'enfer chrétien est toujours représenté au XVIIe siècle sous forme d'une gueule ouverte, ainsi que dans un certain nombre de tableaux.

nages volants, de « voleurs » suspendus en l'air. Les décors représentaient tour à tour des palais, des scènes maritimes, des prisons, des forêts. Il y avait plus de scènes de batailles que dans l'*Ercole*, et certaines de ces batailles avaient des assaillants portés sur les éléphants.

Nulle part, même pour l'enfer, Burnaccini ne semble s'être directement inspiré de Vigarani : l'un et l'autre pouvaient aisément puiser à la même source qui était l'opéra italien, que ces deux décorateurs connaissaient bien. Travaillant pour des fêtes nuptiales en l'honneur d'une infante d'Espagne, on comprend que Burnaccini ait cherché, grâce à son art, à donner à Vienne un spectacle plus fastueux et plus éclatant encore que ce qui avait été fait à Paris.

La fête de 1668 à Vienne en l'honneur du mariage de l'empereur fut plus heureuse que celle de Paris en 1660, car elle avait pu grouper en même temps l'entrée, un spectacle et un carrousel. Elle s'inspirait aussi de ce qui s'était passé en 1664 à Versailles dans *les Plaisirs de l'Isle Enchantée*, qui ont été si souvent étudiés, surtout à cause de la part qu'y prit Molière. Nous nous contenterons de rappeler à ce propos que Vigarani y construisit le grand théâtre où fut représenté *la Princesse d'Elide*, connu par la gravure de Silvestre [25]. Il faudrait étudier aussi la fête qui eut lieu l'année suivante, toujours dans les jardins de Versailles, le 13 juin 1665 Il n'existe pas, malheureusement, de documents gravés et peints qui la représente, mais elle est racontée avec soin dans les gazettes en vers qui décrivent trois merveilleux théâtres, œuvre de Vigarani — ornés de vases de porcelaine pleins de fleurs, de cyprès coupés et de girandoles de cristal — sur lesquels fut représenté par la troupe de Molière *le Favori* de Mme de Villedieu [26].

Trois ans plus tard, le 18 juillet 1668, Vigarani dressa encore un théâtre dans les jardins de Versailles, pour la fameuse fête

(25) A. MARIE, « Les Plaisirs de l'Isle Enchantée », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, 1941-1944, p. 118-125.

(26) *Les continuateurs de Loret*, éd. Rothschild, t. I, Paris, 1881, col. 52-54 (La Gravette de Mayolas) et 59-64 (Robinet).

que donna le Roi après la paix d'Aix-la-Chapelle. Cette fête, où Molière fournit, une fois de plus, l'essentiel du divertissement a été longuement décrite par Félibien [27]. Un point de cette description est important pour notre propos.

Félibien, en effet, décrit le décor dans lequel, coupé par de nombreux divertissements en musique, on joua le *George Dandin* de Molière. Ce décor du jardin semble n'avoir pas été modifié jusqu'au troisième acte de la comédie, qui était assez différent de celui que nous connaissons aujourd'hui.

« Dans ce dernier acte, dit Félibien, on voit le paysan au comble de la douleur par les mauvais traitements de sa femme. Enfin, un de ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes et l'emmène pour joindre sa troupe, voyant venir toute la foule des bergers amoureux qui commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour.

Ici, la décoration du théâtre se trouve changée en un instant et l'on ne peut comprendre comment tant de véritables jets d'eaux ne paraissent plus, ni par quel artifice, au lieu de ces cabinets et de ces allées, on ne découvre sur le théâtre que de grandes roches entremêlées d'arbres, où l'on voit plusieurs bergers qui chantent et qui jouent de toutes sortes d'instruments... »

Félibien insiste surtout sur la rapidité du changement. Vigarani avait réussi pour *George Dandin* un tour de force qu'il n'avait tenté ni pour *La Princesse d'Elide,* ni pour *Le Favori :* faire sur un théâtre provisoire l'un de ces changements comme Torelli et lui-même en avaient réussis au Petit-Bourbon ou à la salle des Machines. Changements qu'il allait être appelé à multiplier et à perfectionner encore après 1673 au Palais-Royal pour l'Opéra.

---

(27) FÉLIBIEN, *Recueil de Descriptions de peintures et d'ouvrages faits pour le Roy,* Paris, 1681, p. 208-230. Les gravures pour la fête de 1668 furent faites dix ans après l'événement : elles sont datées de 1678. Aussi ne doit-on pas s'étonner de différences entre la description de Félibien et la gravure : Félibien parle de chandeliers de cristal, d'un dais pour le Roi et la Reine : la gravure ne nous les montre pas.

Nous ne pouvons songer ici à étudier en détail les décors de l'opéra. On en a conservé un grand nombre de dessins dont les lots principaux se trouvent à Paris et à Stockholm [28]. On a aussi beaucoup de gravures les représentant ; tous ces documents confirment les indications des livrets et les impressions des spectateurs. L'abbé Tallemant, dès 1673, exprimait un sentiment d'admiration fort répandu dans son panégyrique de Louis XIV : « Vous verrez triompher la musique avec ce qu'elle a de plus brillant, des spectacles pompeux, les danses ingénieuses et les machines surprenantes ». Ces représentations, après 1673, devaient prendre une importance de plus en plus grande, car la poésie de Quinault et la musique de Lully y ajoutaient leurs charmes. Charles Perrault a fort bien exprimé l'intérêt qu'on prenait à ces spectacles en 1690, dans son *Cabinet des Beaux-Arts*. Il y fit graver un tableau qu'il avait fait exécuter pour lui et qui représentait la Musique [29]. Derrière le groupe allégorique qui symbolise la Musique, on voit la représentation d'un opéra : une scène de gloire avec le chef d'orchestre animant ses musiciens. Des danseurs et une divinité dans une machine céleste : « C'est l'Opéra, dit Perrault, que l'on voit représenté dans le fond de ce tableau, c'est-à-dire ce qu'il y a jamais eu de plus beau... » (*fig.* 1).

Deux ans plus tard, dans le T. III des *Parallèles*, Charles Perrault revient et insiste sur la même idée : il esquisse une sorte d'histoire du théâtre et après avoir parlé des tragédies de Corneille et de quelques autres « qui ont eu de si grands applaudissements... dans la France et dans toute d'Europe », il ajoute : « Le théâtre matériel s'est embelli en même temps, et les opéras qui sont venus ensuite ont porté le tout au plus

---

[28] Les dessins de Paris qui sont aux Archives Nationales, à la Bibliothèque de l'Opéra et à la Bibliothèque Nationale n'ont pas encore fait l'objet d'une étude complète et systématique. On est mieux renseigné sur ceux de Stockholm. Voir la *Revue d'histoire du théâtre*, 1956, II, III, à propos de l'exposition qui eut lieu en 1955 au Musée Carnavalet, ainsi que le catalogue de cette exposition.

[29] Charles PERRAULT, *Le Cabinet des Beaux-Arts*, Paris, 1690, p. 21. Le tableau était d'Antoine Coypel, gravé par Edelinck.



Fig. 1. — L'Opéra, par Antoine Coypel,
d'après le Cabinet des Beaux-Arts de Ch. Perrault.



Fig. 2. — La Tragédie : scène de Cinna, par le peintre Alexandre
d'après le Cabinet des Beaux-Arts de Charles Perrault

haut point, soit pour la beauté de la poésie, qui, en son genre, a égalé les autres pièces dramatiques, soit pour la magnificence de la scène que rien n'a jamais égalé ».

Nous soulignerons ici que, pour Perrault, l'opéra avec ses changements marque un progrès par rapport à la tragédie même et que ce progrès va de pair avec celui des décors de la scène. Aussi, puisque les *Parallèles* de Perrault sont un dialogue, comprend-on fort bien la question qui suit, posée par l'interlocuteur :

« Concluez-vous de là que si l'on vient à faire de plus belles décorations de théâtre, les comédies qu'on y jouera surpasseront en beauté toutes celles que vous avez nommées ?»

L'abbé, qui représente Perrault, déclare dans sa réponse : « ...C'est une remarque historique que les choses se sont passées ainsi ».

Pour Perrault, la tragédie représente un genre moins parfait que l'opéra parce que le lieu ne change pas :

« La poésie dramatique est toute renfermée dans le vraisemblable. L'opéra est par opposition tout composé de merveilleux, pendant que la tragédie qui tient le milieu entre ces deux extrémités serait mêlée de merveilleux et de vraisemblable... Dans un opéra, rien n'est plus agréable que le changement de scène, non seulement d'un lieu à un autre, mais de la Terre au Ciel et enfin du Ciel aux Enfers » [30].

La tragédie donc se rapproche de l'opéra. Bien que le lieu n'en change pas, elle a été en s'améliorant sans cesse, comme ses décors, c'est-à-dire que Perrault n'est pas de ceux qui la voient se jouer dans un décor pauvre ou inexistant, et sur ce point aussi, il avait illustré sa pensée deux ans avant les *Parallèles*, dans le *Cabinet des Beaux-Arts*. Un groupe allégorique y représente la poésie. Perrault commente ainsi ce tableau qu'il avait fait faire par le peintre Alexandre et qui fut gravé par Pierre le Pautre. « Dans un tableau de la poésie, la comédie ne veut pas être oubliée ; c'est celui de tous ses

---

(30) Charles PERRAULT, *Parallèles des anciens et des modernes*, Paris, 1692, t. II, p. 189 et suivantes et p. 287. *Cabinet des Beaux-Arts*, p. 17.

ouvrages qui... lui fait le plus d'honneur et lui acquiert le plus de réputation par les applaudissements du théâtre... On a représenté dans l'éloignement l'excellente comédie de *Cinna* non seulement parce qu'elle a toujours passé pour un chef-d'œuvre, mais aussi parce que la scène où Auguste reproche à Cinna son ingratitude est extrêmement reconnaissable ».

Cette représentation est très intéressante : on y voit devant les loges, les spectateurs sur la scène ; malgré cette servitude, les comédiens, somptueusement habillés, disposent d'un espace assez important, richement décoré d'une architecture à pilastres avec statues et niches (*fig.* 2).

Pour Perrault et son illustrateur, la tragédie comporte, à défaut des changements réservés à l'opéra, un décor somptueux et riche tout empreint de pompe. Tous les documents le confirment.

L'Abbé d'Aubignac critiquant, en 1663, la manière dont Corneille avait respecté l'unité de lieu dans *Sertorius*, écrivit : « Je ne me persuade pas qu'il soit dans la vraisemblance que la Chambre de Viriate et son Cabinet, celle de Perpenna et de Sertorius eussent tous les mêmes tapisseries, les mêmes peintures, les mêmes ornements » [31], ce qui prouve qu'il y avait peintures, tapisseries, ornements dans le décor où *Sertorius* fut représenté au Marais. On pourrait multiplier les exemples, rappeler que Robinet voyant, en 1665, au Palais-Royal l'*Alexandre* de Racine, l'admira dans un beau décor de camp :

> J'y découvris en perspective
> Agréable et décorative
> Les Pavillons et Campemens
> Qui furent pour lui si charmants [32].

Neuf ans plus tard, une autre tragédie de Racine devait se dérouler dans un décor de camp comme il y en avait si souvent à l'Opéra : *Iphigénie*, qui fut représentée à Versailles, au

---

(31) GRANET, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, 1740, p. 251.

(32) *Continuateurs de Loret*, Ed. Rothschild, Paris, 1881, p. 537.

milieu de grandes fêtes, le 18 août 1674. Nous avons longuement parlé ailleurs du décor d'*Iphigénie* [33] : cette tragédie, classique entre toutes, fut donnée dans une décoration tumultueuse et magnifique due à Vigarani, le grand machiniste des fêtes et de l'Opéra.

Racine prohibait si peu les riches décors qu'en 1676, lorsqu'il publia ses tragédies, il choisit pour décorer le frontispice du T. II un dessin dû à Sébastien Leclerc, le graveur des Devises des Tapisseries du Roi ; le dessin n'est pas sans rapport avec ses devises [34]. Ainsi que dans l'emblème de la Machine de Théâtre, on y voit toutes sortes d'accessoires ayant trait à la tragédie, et comme cet encadrement semble avoir été exécuté spécialement pour Racine, le turban doit être celui de Bajazet et le casque empanaché celui d'Agamemnon dans *Iphigénie*.

D'ailleurs, si nous lisons les tragédies de ce temps, il est très fréquent de voir que le texte exige et impose de riches décors :

> Arrêtons un moment ; la pompe de ces lieux,
> Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
> Souvent ce cabinet superbe et solitaire
> Des secrets de Titus est le dépositaire...

Antiochus n'est pas seul à évoquer la pompe des lieux où il jouait. En 1681, Zulémar, au début de *Zayde* de La Chapelle, l'imite en parlant des résidences des Abencérages :

> Tu t'étonnes, ami, des honneurs qu'on me rend.
> Ma nouvelle grandeur, je le voi, te surprend.
> Quand tu quittas Grenade où, sortis de l'Afrique,
> Les Maures ont fondé ce palais magnifique...

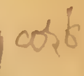
Ce palais devait être d'autant plus magnifique que nous savons par ailleurs que les comédiens y portaient de superbes costumes qui leur avaient coûté fort cher [35].

---

(33) J. VANUXEM, *Racine, les Machines et les Fêtes, Revue d'histoire littéraire,* 1954, p. 307-315.

(34) JOMBERT, *Catalogue de l'œuvre de Leclerc*, Paris, 1774, I, p. 209. Un dessin correspondant à ce frontispice se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra, où il est placé en tête d'un recueil de costumes.

(35) PARFAICT, *Histoire du Théâtre Français,* Paris, 1747, t. XII, p. 218.



Aucun texte n'est plus précis sur le décor que ces vers de *Téléphonte* du même La Chapelle (1682) :

> Il est temps qu'en ces lieux dont vous êtes le maître
> Téléphonte commence à se faire connaître.
> Venez, Seigneur, venez, reconnaissez ces lieux
> Tous pleins et tous brillants de noms de vos aïeux.
> C'est ici qu'exerçant leur auguste puissance
> Aux Ministres des rois ils donnaient audience.
> Leur trône était ici, regardez, admirez
> Ces pompeux monuments, ces vestiges sacrés.

1687, *Géta* de Péchantre :

> Ici l'éclat, le luxe et la magnificence,
> Tout retrace à mes yeux l'orgueil de ma naissance.

1697, *Oreste et Pylade* de Lagrange-Chancel :

> La splendeur qui dans ces lieux éclate

et du même Lagrange-Chancel, le début d'*Amasis* (1701) où se voit une description du superbe palais où se passe l'action, qui énumère :

> Ces colonnes, ces arcs, ces monuments pompeux [36].

On pourrait prolonger encore ces citations par quantité d'autres vers de ce genre. Contentons-nous de remarquer qu'ils seraient absolument inexplicables avec des décors peu importants. D'ailleurs les comédiens français dont le spectacle était en quelque sorte la tragédie, sentirent bien la nécessité d'avoir un théâtre bien équipé avec machines. Lorsqu'ils construisirent leur nouvelle salle qui devait être inaugurée en 1689, ils firent appel pour la machinerie théâtrale au grand spécialiste en la matière, à Vigarani qu'ils appellent « intendant des machines et des plaisirs du Roi » [37]. Ces machines furent utilisées en

---

(36) Le début d'*Amasis* est imité de celui de *Téléphonte* de La Chapelle, que nous venons de rappeler. Le sujet des deux tragédies est le même. On peut voir aussi le début de la *Pénélope* de Genest (1684) qui exige un palais au bord de la mer (Lancaster, *Mémoire de Mahelot*, p. 133).

(37) Bourdel (Mme), dans la *Revue d'histoire du théâtre*, [illegible], p. 165 et suivantes.

1691, pour le *Phaéton* de Boursault, qui n'eut d'ailleurs aucun succès, où l'on voyait Jupiter sur son aigle foudroyant Phaéton dans un char en l'air ; en 1694, pour la fameuse *Médée* de Longepierre, où l'on voyait au cinquième acte Médée s'envoler sur son char traîné par des dragons ; en 1695, pour la *Judith* de l'Abbé Boyer, où il y avait des changements de décor, la tragédie se passant tantôt à Béthulie, tantôt dans le camp d'Holopherne. Une belle machinerie était d'autant plus nécessaire que les comédiens français avaient à lutter contre la concurrence, non seulement de l'Opéra, mais aussi des comédiens italiens. Ceux-ci, comme leurs compatriotes de l'Opéra étaient experts en machines ; d'après Loret, lorsqu'en 1658 (38), ils donnèrent un ballet au Petit-Bourbon, ils réclamèrent l'assistance du magicien d'alors, de Torelli qui mit au point

> Douze changements de théâtre,
> Des hydres, dragons et démons,
> Des mers, des forêts et des monts,
> Des décorations brillantes.

Au Palais-Royal, les Italiens disposaient d'une scène profonde et bien équipée pour les machines : un emblème des « Devises pour les tapisseries du Roi » nous permet d'avoir une idée de cette scène, bien que la devise fort intéressante par ailleurs occupe la place principale (39). A droite et à gauche du médaillon représentant un amphithéâtre, on voit le rideau rouge soutenu d'un côté par Scaramouche tandis que de l'autre côté Arlequin regarde ce qui se passe dans la salle par un trou percé dans le rideau. De la scène, on ne voit que le plancher. Le décor de couleur bleue paraît relevé d'ornements dorés.

---

(38) E. Despois, *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, 1874, page 58.

(39) Cf. J. Vanuxem, *Emblèmes et devises vers* 1660-1680, *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1955, p. 55. Cette miniature, gravée par Leclerc, enlève tous les doutes sur la présence d'un rideau dans la salle du Palais Royal. Elle prouve que le rideau en deux parties était utilisé au XVIIe siècle. Il est regrettable qu'un ouvrage récent traitant de ces questions n'en ait pas tenu compte (Védier, *Dramaturgie néoclassique*, Paris, 1955, pp. 97, 130, 133).

Chapuzeau prétendait qu'on n'allait aux Italiens que pour le divertissements et les machines [40]. Il est certain que les machines continuèrent à faire la fortune des Italiens, lorsqu'ils se furent établis sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne après 1680. Elle était très profonde et devait permettre aux spectateurs de se tenir sur le devant et, dans le fond, de changer les décors.

Les décors des Italiens nous sont assez bien connus. Un artiste fameux, Claude Gillot, a donné des tableaux célèbres, aujourd'hui au Louvre, qui représentent ces comédies : la scène des carrosses qui, jouée entre Arlequin et Mezzetin déguisés en femmes, s'ajoutait à la *Foire Saint-Germain* de Regnard, représentée en 1695, et le tableau qui représente une scène du *Tombeau de Maître André,* comédie attribuée à Biancolelli, représentée en 1694. D'autres documents, précieux aussi pour nos recherches, n'ont aucune valeur artistique. Ce sont les gravures du *Théâtre italien* de Gherardi, dont la première édition complète parue en 1698, un an après la fermeture du théâtre. Si on lit les textes des comédies, on a l'impression de décors somptueux et de changements extravagants. Voici, par exemple, la fin de l'*Arlequin-Jason* (1684) de Fatouville: « Médée frappe de sa baguette, les cascades jouent, toutes les statues descendent de leurs piédestaux... ». La fin de la *Naissance d'Amadis* de Regnard (1694) : « Le théâtre qui représentait une chambre change à nouveau et montre une salle publique au milieu de laquelle est un bûcher : les gardes amènent les acteurs enchaînés avec des fleurs et couverts de guirlandes, ils conduisent Perion au bûcher ; à l'instant il en sort une ombre ».

Il existe une série d'autres documents gravés qui nous permet de reconnaître, en quelque sorte acte par acte, les décors successifs d'une comédie italienne ; ces documents n'ont pas été utilisés jusqu'ici, malgré leur nombre et leur précision. Ils ont trait à la comédie des *Fables d'Esope* de Le Noble.

---

[40] P. MÉLÈSE, *Répertoire analytique des documents... concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV*, p. 22.

Le 18 janvier 1690, Boursault avait fait représenter à la Comédie-Française une pièce qui eut grand succès : les *Fables d'Esope*. Comme tant d'œuvres de ce temps, les *Fables d'Esope* suscitèrent une comédie rivale, œuvre d'Eustache le Noble. Il reprit le même thème et sa comédie fut jouée par les Italiens en 1691. Elle fut aussitôt publiée et eut deux éditions abondamment illustrées. Ces illustrations donnent tous les décors de la pièce. Elles sont l'œuvre d'Ertinger, fécond graveur d'origine souabe qui a beaucoup travaillé pour Bérain [41]. Dans le décor des deux premiers actes, on voit les deux parties du rideau relevées et les nombreux lustres qui éclairent brillamment la scène. Celle-ci présente un salon d'une riche décoration. Partout il y a des peintures, même sur le plafond. Une statue est au fond dans une niche. On reconnaît sur un mur une glace au lourd cadre et deux grands candélabres (*fig.* 3).

Les actes III et IV ont un décor différent : « Le théâtre, dit le texte, représente dans le fond la salle d'audience d'Esope avec son Tribunal ». Remarquons cette précision du texte d'où il faut conclure que seul le fond de la scène changeait et que le devant où étaient les spectateurs restait fixe. Le même décor servait pour le début du cinquième acte, mais, à la scène V de cet acte, arrive Crésus accompagné de trompettes, « dans ce moment... le théâtre s'ouvre et l'on voit au fond paraître des cavernes d'où sortent des bêtes... Les animaux s'avancent en cadence entre lesquels paraît un sauvage qui s'approche du bord du théâtre et chante... »

La gravure est tout à fait conforme à cette description et montre le changement qui s'était opéré sous les yeux des spectateurs.

---

(41) Sur Ertinger, voir Weigert, *Jean I, Berain*, t. II, p. 138. Il y eut deux éditions de l'*Esope* de Le Noble, en 1691. L'une comporte une illustration par acte ; l'autre ne montre qu'une scène du 2e acte qui sert de frontispice et qui semble d'ailleurs contrefaite de la première édition. Mais elle comporte douze vignettes qui illustrent chacune des fables. - Ertinger avait beaucoup travaillé avec Pierre-Paul Sevin à qui l'on doit la gravure de l'almanach de 1689, représentant les comédiens Italiens sur leur théâtre (*Revue d'Histoire du Théâtre*, 1951, p. 60).

Ainsi nous constatons que l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie Italienne montraient à la fin du siècle des décors toujours pompeux et souvent changeants. Si l'on veut représenter aujourd'hui notre théâtre classique, on ne saurait mettre dans le décor et dans le costume trop de faste et de splendeur.

Représenter la tragédie en costumes cherchant à évoquer l'époque historique où l'action se passait, jouer, par exemple, *Phèdre* dans des décors minoens, ne semble pas du tout dans l'esprit du XVIIe siècle. Les tragédies se jouaient en robe de Cour pour les femmes, les hommes étaient en perruque ou en chapeau à plumes. On le constate aussi bien dans un chef-d'œuvre comme les « Comédiens français » de Watteau que dans une petite gravure fort médiocre qui illustre *la Mort d'Ulysse* de l'Abbé Pellegrin, représentée en 1706. Elle montre bien cependant ce qu'était alors une représentation de tragédie : riches décors, costumes pompeux et modernes. On peut l'opposer à une autre gravure, d'une qualité très supérieure, qui, une dizaine d'années auparavant, avait illustré le *Sabinus* de Passerat. L'artiste vise ici à l'exactitude archéologique comme certains metteurs en scène de notre temps ; pas de perruques, mais des armures romaines ; les spectateurs eux-mêmes sont des soldats romains casqués. Il n'y a pas de décor, mais des rideaux. Ces rideaux s'ouvrent pour que l'on puisse voir ce que raconte le messager à l'empereur Vespasien : le suicide d'Eponine devant le cadavre de Sabinus, son époux, qui vient d'être décapité .Seul, le costume d'Eponine apporte une note moderne dans cet ensemble antiquisant. Une telle image reste exceptionnelle : la tragédie ainsi illustrée a été écrite et publiée à Bruxelles, loin de la Comédie Française et de l'Hôtel de Bourgogne (*fig.* 4).

A l'étranger, le décor du théâtre français était surtout apprécié par ses changements, par ses prodiges de mises en scène et par sa richesse. Nous ne reviendrons pas ici sur ce point dont nous avons traité ailleurs [(42)]. Nous nous conten-

---

(42) *Des fêtes de Louis XIV au Baroque allemand*. dans *les Divertissements de cour au XVIIe siècle. Cahier de l'association internationale des études françaises*, Paris, 1957, p. 91-102.



Fig. 3. — Acte II. de la « Comédie d'Esope », de Le Noble.
Gravure d'Ertinger.



Fig. 4. — Acte V de la tragédie de Sabinus, par Passerat — Gravure d'après Harreweyn

terons de rappeler ici que les gravures représentant des scènes du théâtre français au XVIIe siècle, et en particulier de l'opéra ont eu une grande influence sur le baroque allemand.

Il est impossible de séparer ce théâtre des décors qui l'ont vu naître. Cela est évident pour les pièces à machines et pour l'opéra. Ce ne l'est pas moins pour les comédies de Molière, voire pour les tragédies de Racine. Ces tragédies se jouent, certes, surtout dans les cœurs, mais on ne peut oublier qu'au temps de l'auteur de ces merveilleuses pièces, les amants se déchiraient, coiffés de casques empanachés, parmi les draperies lourdement brodées d'or, sous les dais ornés d'aigrettes et de plumes ; tout rutilait et brillait sous l'éclat adouci des lustres de cristal chargés de lumières [43].

Jacques VANUXEM.

---

(43) Nous n'avons pas pu faire état dans nos travaux, comme nous l'aurions voulu, des livres récents de MM. Védier et Lawrenson que nous citons en référence. La présente étude a été rédigée avant que nous ayons pu en prendre connaissance.

L'Église et le Théâtre au XVIIe siècle

AVANT d'étudier les grandes batailles qui mirent aux prises l'Eglise et le Théâtre pendant le grand siècle, il me semble utile de jeter un rapide coup d'œil sur l'excommunication des comédiens, car elle explique dans une certaine mesure et éclaire quelques-unes de ces batailles. Les Pères de l'Eglise s'étaient montrés particulièrement sévères, mais leurs anathèmes n'étaient que l'écho prolongé des condamnations prodiguées par les philosophes païens eux-mêmes. Cela n'empêcha pas plus tard de voir des comédiens à la solde du pape ou des grands princes ecclésiastiques, comédiens qui étaient naturellement relevés de l'excommunication. Les rapports des comédiens avec le clergé, écrit Mme Dussane, furent laissés un peu à l'interprétation personnelle des indivdus en présence. La loi n'était pas universelle.

Et c'est par routine ou par arbitraire qu'au XVIIe siècle on s'en rapportait encore à de vieilles règles enfouies dans le Rituel de certains diocèses. Mais il pouvait toujours y avoir des adoucissements et des accommodements individuels.

Les évêques étaient libres de suivre leurs usages particuliers. L'excommunication des comédiens n'a jamais été une règle absolue, elle a toujours été une question de temps, de lieu et de personnes. Mais cela manquait de clarté, de logique et de justice et cela pesait lourdement sur la conscience chrétienne de nombreux comédiens du XVIIe siècle qui, pour obtenir le cérémonial d'une sépulture religieuse devaient prononcer la formule de renoncement que voici : « Je promets à Dieu, de tout mon cœur, avec une pleine liberté d'esprit, de ne plus jouer la comédie le reste de ma vie et quand même il plairait à son infinie bonté de me rendre la santé ».

Une telle formule était déchirante pour des acteurs aimant passionnément leur art. Aussi certains aimèrent-ils mieux renoncer aux honneurs funèbres qu'à leur métier. Cette injuste situation des comédiens excitait la verve de La Bruyère. « Quelle idée plus bizarre, écrivait-il, que de se représenter une foule de chrétiens de l'un et l'autre sexe qui se rassemblent à certains jours dans une salle pour y applaudir une troupe d'excommuniés, qui ne le sont que par le plaisir qu'ils leur donnent et qui est déjà payé d'avance. Il me semble qu'il faudrait ou fermer les théâtres, ou prononcer moins sévèrement sur l'état des comédiens ». C'était logique.

Mgr de Chalucet, archevêque de Toulouse, voulut être logique jusqu'au bout puisque dans un Mandement, il excommuniait non seulement les comédiens, mais aussi les spectateurs ! Avec lui, la question était définitivement tranchée.

On peut s'étonner qu'au XVII[e] siècle, le clergé de France ait cru devoir appliquer si longtemps les foudres des conciles d'Elvire et d'Arles qui frappaient les histrions obscènes, aux comédiens interprètes du *Cid*, d'*Esther*, d'*Athalie*... et même de *Tartuffe !*

Il y a tout de même une explication ou une excuse. Tandis que, de tous temps, les comédiens furent honorés en Angleterre, l'opinion publique en France, les a rejetés longtemps dans les catégories douteuses de la société. Cette sévérité de l'opinion ne favorisait guère l'indulgence de l'Eglise. Cependant, en dépit de la fameuse excommunication, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne firent dire, en 1660, une messe et un *Te Deum* à Saint-Sauveur pour la paix et le Roi. En 1663, ce sont les comédiens de Molière qui font dire chez les Capucins une neuvaine pour le Roi malade. Molière se maria à Saint-Germain-l'Auxerrois en 1662 ; à différentes dates, Molière ou des comédiens et comédiennes de sa troupe devinrent parrains et marraines d'enfants de comédiens, en différentes paroisses ; Molière communia le jour de Pâques, en 1672, un an avant sa mort.

Il semble donc que les comédiens aient vécu au cours du XVII[e] siècle une période assez calme, recevant le bénéfice moral

de leur répertoire épuré et des protections de la Cour qui avaient d'ailleurs commencé sous Louis XIII.

●

Les choses se gâtèrent quand les comédiens devinrent les instruments d'attaques contre lesquelles le clergé crut devoir prendre part.

Voici que surgissent les deux grandes ombres de Bossuet et de Molière ; Bossuet, avec ses terribles et magnifiques *Maximes sur la Comédie ;* Molière, avec son chef-d'œuvre *Tartuffe.*

La bataille de *Tartuffe* a commencé le 12 mai 1664, quand la pièce fut jouée à Versailles. Elle fut interdite aussitôt. Et c'est seulement le mardi 5 février 1669 que *Tartuffe* put enfin être joué régulièrement par permission royale. Molière avait dû attendre plus de six ans pour que son chef-d'œuvre pût être présenté devant le grand public.

Que s'était-il donc passé ?

Avant même la première représentation de 1664, la Compagnie du Saint Sacrement entrait en guerre contre la pièce, car les confrères en connaissaient le sujet, puisque Molière en avait lu les trois premiers actes à Louis XIV.

Ils mirent tout en œuvre pour empêcher une représentation éventuelle devant la Cour. Leurs efforts furent vains. Mais dès après la représentation du 12 mai 1664, Pierre Roullé, docteur en Sorbonne, curé de Saint-Barthélemy, ouvrit le feu par un violent libelle. Il demandait simplement que Molière fût brûlé vif !

Louis XIV trouva que l'impétueux curé exagérait et fit détruire son libelle.

Tartuffe fut joué le 5 août 1667. Le 11 août, l'archevêque de Paris, Mgr Hardouin de Péréfixe défendait aux fidèles de voir représenter la pièce, de la lire ou de l'entendre, sous peine d'excommunication.

Quand, en 1669, la pièce fut enfin représentée devant le public, par la volonté expresse de Louis XIV qui soutint

Molière contre la Faculté, les cabales des ruelles, la colère des marquis, les anathèmes de l'archevêque, de la Compagnie du Saint Sacrement et des Jansénistes, les protestations s'élevèrent aussitôt de nouveau, soutenues par les grandes voix de Bossuet et de Bourdaloue.

Molière ne s'est pas battu contre des moulins à vent et il est évident qu'il a voulu ridiculiser ou stigmatiser soit un groupe, soit une personnalité.

Pour les Jansénistes, *Tartuffe* était un pamphlet contre les Jésuites, puisque la pièce critiquait un casuisme accommodant. Les Jésuites rétorquaient que *Tartuffe* était le portrait même des Jansénistes. Pour d'autres, c'était bien le parti dévot que visait Molière et donc la religion elle-même. Je ne crois pas que cela soit soutenable. Il faut d'abord remarquer que dans la préface de *Tartuffe*, Molière insiste sur ce point qu'il n'en veut qu'aux hypocrites et « qu'il a pris toutes les circonspections que pourrait demander la délicatesse de la matière, pour conserver l'estime et le respect qu'on doit aux vrais dévots ».

On me dira qu'il ne s'agit ici que d'une précaution nécessaire, que d'une tactique qui s'imposait à un auteur désireux de voir lever l'interdiction qui pesait sur sa pièce.

S'il en était ainsi, Molière se serait moqué du public et de Louis XIV. Car, il ne faut pas oublier les trois placets que Molière adressa à Louis XIV et dans lesquels il protestait de sa bonne foi et que si *Tartuffe* a pu être joué, c'est par la volonté expresse du Roi. Donc, de deux choses l'une, ou Molière a abusé le Roi sur ses véritables intentions, ou Louis XIV a parfaitement compris qu'il s'agissait d'une guerre à la religion et a laissé faire. Ces deux hypothèses sont aussi invraisemblables l'une que l'autre. Sans doute, Louis XIV, jeune et amoureux, supportait-il avec ennui les remontrances des dévots et il faut bien avouer qu'il faisait tout ce qu'il fallait pour les mériter, mais dans toute sa vie, il n'y a pas un jour où il ait laissé prise au soupçon d'hostilité contre la religion elle-même, il n'aurait donc jamais toléré une œuvre tendant à ruiner les principes mêmes de la religion.

Louis XIV n'a été ni la dupe ni le complice de Molière.

Les comdamnations de Bossuet, de Bourdaloue, de Massillon, sont contestées par les théologiens modernes. Un des plus autorisés d'entre eux, le Père Gillet qui fut maître général des Dominicains et le premier aumônier de l'Union Catholique du Théâtre, ne craignait pas d'affirmer en parlant de *Tartuffe* : « Jamais, comme dans cette pièce, en dépit de tous les commentaires tendancieux qui en ont été faits, jamais on n'avait si justement et si fortement ridiculisé la fausse dévotion au profit de la vraie qui est exaltée... On n'a plus guère envie d'être hypocrite lorsqu'on a lu *Tartuffe* ».

C'est exactement le contre-pied de la condamnation de *Tartuffe* au XVIIe siècle.

●

Le nom du Père Caffaro serait bien oublié si Bossuet n'avait pris la peine de le réfuter. Caffaro était un modeste théatin qui enseignait la philosophie et la théologie dans un couvent où il avait pour collègue le P. Boursault, fils d'un auteur dramatique d'une honnête médiocrité, mais dont les œuvres n'offensèrent jamais la décence et la morale.

Ce Boursault, étant en province, s'était confessé à un curé scrupuleux qui, avant de l'absoudre, avait exigé qu'il consulte un habile théologien sur ce cas de conscience, car il n'osait décider lui-même, s'il fallait absoudre ou non un faiseur de comédies ! Notre auteur s'empressa d'écrire au P. Caffaro pour lui demander d'examiner ses œuvres et de lui donner un avis motivé. Il reçut une longue lettre dans laquelle l'innocent théatin qui, en fait de comédies, n'avait jamais lu que celles de Boursault, innocentait le théâtre tout entier.

Ravi et rasséréné, Boursault fit imprimer la lettre, sans demander la permission au P. Caffaro qui n'avait jamais songé à rendre sa lettre publique et qui fut très étonné de la voir paraître en tête d'un recueil de pièces de Boursault qui s'en faisait ainsi une sorte de bouclier.

L'orage ne tarda pas à éclater sur la tête du défenseur inattendu du théâtre.

La Sorbonne protesta et l'archevêque de Paris le condamna en lui retirant ses pouvoirs et en exigeant une rétractation publique.

La Faculté de Théologie rédigea une décision constituant un véritable traité. La fameuse lettre fut déférée à l'Officialité de Paris.

Mais ce fut la voix de Bossuet qui couvrit toutes les autres. Il avait d'abord écrit au P. Caffaro une lettre personnelle et foudroyante à la réception de laquelle le pauvre Père se fit tout petit, se soumettant humblement, rétractant tout ce que son censeur voulait. Mais cela ne suffisait pas à l'Aigle de Meaux ; il revint à la charge et avec son génie d'orateur et d'écrivain, il fit paraître ses *Maximes et Réflexions sur la Comédie* où ce terrible et vigilant gardien de la doctrine rétablit toute la rigueur des principes, traçant du théâtre un portrait redoutable.

Mais on peut dire que le rigorisme doctrinal de Bossuet est aujourd'hui abandonné par tous les penseurs et théologiens catholiques.

« Certes, je ne m'approprierai pas tous les anathèmes d'un Tertullien, ou même d'un Bossuet », s'écriait le P. Janvier, du haut de la chaire de Notre-Dame, au cours du Carême de 1922. A la même époque, un autre grand prédicateur ,le P. Coubé, écrivait : « Bossuet était rigoriste à peu près en tout. Le bon P. Caffaro a exagéré en donnant une absolution en bloc à tout le théâtre de son temps, mais Bossuet a exagéré lui aussi, en sens contraire... »

Enfin, dans un livre émouvant paru récemment : *L'Eglise s'est-elle réconciliée avec le Théâtre ?* l'éminent Père Carré écrit : « ...Ses *Maximes et Réflexions sur la Comédie,* admirables de ton et de langue, mais pleines d'outrances, firent grand mal aux relations entre l'Eglise et le Théâtre ». La cause est entendue.

•

La mort de Molière fut un des plus douloureux et des plus violents épisodes de la lutte entre l'Eglise et le Théâtre.

Ecoutons encore Bossuet : « La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien qui, en jouant son *Malade Imaginaire* reçut la dernière atteinte de la maladie dont il mourut peu d'heures après et passa des plaisanteries du théâtre au tribunal de Celui qui a dit : « Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez ».

Oui, mais Molière, avant de mourir, avait entendu une autre parole, divine elle aussi : « J'avais faim et vous m'avez donné à manger. Ce que vous avez fait au plus humble de ces petits, c'est à moi-même que vous l'avez fait ». Et c'est peut-être pour avoir entendu cette parole, pour l'avoir comprise, pour l'avoir mise en pratique, c'est peut-être pour cela qu'il est mort. Expliquons-nous.

Le 17 février 1673, Molière se traîna en scène, presque mourant, pour donner la quatrième représentation du *Malade Imaginaire*. Ses amis l'avaient supplié de ne pas jouer. « Mais comment voulez-vous que je fasse ? répondit Molière ; il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre ; que feront-ils si je ne joue pas ? »

C'est donc pour donner à manger à ces cinquante pauvres ouvriers que Molière se rendit au théâtre et joua. Peut-être eût-il prolongé son existence s'il n'avait voulu accomplir jusqu'au bout son devoir professionnel et répondre à l'appel divin par ce dernier acte de charité chrétienne.

A la fin de la pièce pendant la Cérémonie, il fut saisi d'une crise qu'il voulut dominer ; mais il était épuisé et ne put continuer. On le transporta chez lui. Sentant la mort proche, il demanda les secours de la religion. Successivement, deux prêtres de la paroisse Saint-Eustache refusèrent de se rendre auprès du mourant. Quelques instants après, un troisième ecclésiastique, plus évangélique, arriva, mais trop tard. Molière venait d'expirer à 10 heures du soir.

« Il resta assisté de deux sœurs religieuses, écrit Grimarest, de celles qui viennent ordinairement à Paris quêter pendant le Carême et auxquelles il donnait l'hospitalité... il leur fit paraître tous les sentiments d'un bon chrétien et toute la

résignation qu'il devait à la volonté du Seigneur. Enfin, il rendit l'esprit entre les bras de ces deux bonnes sœurs. »

La charité chrétienne de ces deux religieuses ne fut malheureusement pas imitée par le curé de Saint-Eustache qui refusa la sépulture au poète. Sa veuve adressa à l'archevêque de Paris, Mgr Harlay de Chanvallon, une requête pour la lui faire accorder.

Puis, accompagnée du curé de Passy, François Loyseau, prêtre de l'Oratoire, elle s'adressa à Louis XIV. Celui-ci fit donner avis au prélat que la sépulture fût accordée.

L'archevêque fit faire une enquête par l'Official, pour s'assurer que Molière était mort, comme disait sa veuve, dans les sentiments d'un bon chrétien ; l'enquête fut favorable et Mgr de Chanvallon rendit la décision que voici :

Vu.... etc...; ayant esgard aux preuves résultantes de l'enquête faite par mon ordonnance, nous avons permis au sieur curé de Saint-Eustache de donner la sépulture ecclésiastique au corps du défunt Molière dans le cimetière de la paroisse ; à condition néanmoins que ce sera sans aucune pompe, et avec deux prêtres seulement, et hors des heures du jour, et qu'il ne se fera aucun service solennel pour luy, ni dans la dite paroisse Saint-Eustache, ni ailleurs, même dans aucune église des réguliers et que notre présente permission sera sans préjudice aux règles du rituel de notre église que nous voulons être observées selon leur forme et teneur.

Donné à Paris, ce vingtième février 1673.
Ainsi signé
Archevêque de Paris.

Mais cette ordonnance permettant deux prêtres seulement subit une légère entorse, car dans une relation contemporaine faite par M. Boyvin, prêtre, docteur en théologie, on lit : « Quatre jours après la mort de Molière, l'on fit sur les neuf heures du soir le convoi de J.-B. Poquelin Molière, tapissier, valet de chambre, illustre comédien, sans autre pompe, sinon trois ecclésiastiques ; quatre prêtres ont porté le corps dans une bière de bois couverte du poële des tapissiers ; six enfants

bleus portant six cierges dans six chandeliers d'argent, plusieurs laquais portant des flambeaux de cire blanche allumée. Le corps, pris rue de Richelieu, devant l'hôtel de Crussol a été porté au cimetière de Saint-Joseph et enterré au pied de la Croix ».

La sépulture ecclésiastique fut donc accordée à Molière ; ce qui lui fut refusé, c'est le cérémonial extérieur qui entoure les cérémonies funèbres.

Je n'hésite pas à dire que les deux prêtres qui refusèrent de venir confesser et administrer Molière, que le curé de Saint-Eustache qui refusa d'abord la sépulture, et que l'archevêque de Paris qui refusa les honneurs funèbres au plus grand auteur comique français, que tous commirent une erreur et une injustice.

Une erreur : car les prêtres du XVIIe siècle, ayant à juger leur temps et particulièrement ses divertissements, auraient dû juger par eux-mêmes au lieu de recourir aux jugements des Pères de l'Eglise, se contentant de traduire et même d'amplifier les anathèmes de Jean Chrysostome.

Une erreur : car ils eurent le tort de traiter le théâtre de Corneille, de Racine et de Molière, comme le théâtre des mimes de Rome ou de Constantinople.

Une injustice . car le devoir de tout prêtre est d'accourir auprès d'un mourant, surtout si celui-ci manifeste son repentir, comme Molière justement qui réclama avec instance les derniers sacrements.

Erreur et injustice qui, déjà en 1673, révoltèrent la conscience publique.

Malgré l'interdiction de l'archevêque, quantité de messes furent dites pour le défunt et ses amis firent frapper en son honneur une médaille représentant d'un côté son buste avec cette légende : J. B. POQUELIN DE MOLIÈRE — et de l'autre un tombeau sur lequel on lit : POÈTE ET COMÉDIEN MORT EN 1673.

Près du tombeau est une Renommée tenant d'une main une trompette et s'appuyant de l'autre sur un globe terrestre.

J'avoue qu'à la place de cette Renommée, de cette trompette et de ce globe, j'aurais préféré voir, entourant le tombeau, l'image vénérée des deux petites sœurs Clarisses qui reçurent le dernier soupir de Molière et qui auraient ainsi représenté la charité chrétienne et la justice de Dieu... qui juge celle des hommes.

•

La condamnation de *Tartuffe* ; l'affaire Bossuet-Caffaro ; la mort de Molière sont les trois grandes batailles de la petite guerre que mena l'Eglise contre le Théâtre au cours du XVIIe siècle. Il y eut, certes, bien d'autres escarmouches qui ne sauraient trouver leur place dans le cadre restreint d'un article et que les lecteurs pourront trouver dans mon livre *L'Eglise, la Comédie et les Comédiens* (1).

Mais en terminant, il me plaît de constater que la lutte est terminée et que la paix a été signée par la fondation de l'Union Catholique du Théâtre, due à un homme d'Eglise, le Père Gillet, et à un homme de théâtre, Georges Le Roy ; fondation qui doit bien étonner Bossuet, Bourdaloue et quelques autres, mais qui doit réjouir le P. Caffaro.

Albert REYVAL.

---

(1) *L'Eglise, la Comédie et les Comédiens*, par Albert REYVAL. Préface du P. Carré. Editions Spes, Paris.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Cahiers Raciniens, 2e semestre 1957.

La Société Racinienne, qu'anime notre collègue Louis Vaunois, consacre la plus grande partie de son deuxième Cahier à la publication d'un fragment de Mémoire inédit contenant « quelques particularités sur M. Racine ». C'est dire l'intérêt de ce fascicule. Le mémoire en question fait partie de papiers appartenant à M. Jean-Louis de Servin, descendant de Racine, dont M. Louis Vaunois, lui-même descendant de la sœur du poète, a pu avoir communication, et qu'il offre libéralement à notre curiosité. L'auteur inconnu de ces notes semble, d'après les recherches de M. Vaunois, avoir été en rapports étroits — ami ou secrétaire — avec Jean-Baptiste Racine, fils aîné du poète, et c'est de lui, dit-il dans son Avertissement, qu'il tient tout ce qu'il y écrit. L'authenticité du manuscrit paraît incontestable, ainsi que la sincérité du scripteur. La question est de savoir si ces « quelques particularités » apportent des éléments nouveaux sur la vie et la personnalité du poète, dont tant de recoins demeurent encore secrets. Ce ne sont point, à vrai dire, des révélations propres à bouleverser nos connaissances, mais au moins trouvons-nous dans ces lignes écrites sans apprêt confirmation de quelques points dont la vérité avait été mise en doute par certains critiques, comme l'existence de la fille que Racine eut de Mlle du Parc, et qui mourut à 8 ans, la sincère douleur du poète à la mort de sa maîtresse, l'influence qu'eurent les vers fameux de *Britannicus* sur la décision du roi de renoncer à danser en public, la raison qui détermina Racine à enlever Mlle du Parc (et *Andromaque*) à la troupe de Molière, dont il n'approuvait pas la diction tragique, le motif de sa retraite, etc. Ces notes sont également précieuses pour les renseignements qu'elles fournissent sur les gains de l'auteur dramatique, ses relations avec Mme de Maintenon et autres sujets. Quelques anecdotes piquantes comme la relation d'un voyage à cheval avec La Fontaine au retour de Château-Thierry, ainsi que des mots à l'emporte-pièce prononcés par le poète nous font entrer davantage dans son intimité et apprécier son esprit. Bien intéressante également est la lettre inédite de Jean-Baptiste Racine adressée en 1745 à son frère Louis, dans laquelle apparaît leur désaccord sur la manière d'écrire une vie de leur père. Cette lettre confirme en outre, ce dont on se doutait dès longtemps, que Jean-Baptiste possédait nombre de documents et de lettres qu'un trop grand scrupule de piété filiale lui a fait détruire, privant ainsi la postérité de bien des éléments qui pourraient jeter un jour nouveau sur des points ignorés ou controversés. Nous attendons avec intérêt la suite des papiers de Jean-Baptiste Racine, dont M. Vaunois nous promet la publication pour un prochain fascicule des Cahiers Raciniens. C'est par des documents de ce genre que s'éclairera de plus en plus la figure encore par bien des endroits mystérieuse de Racine, sur qui se sont penchés tant de critiques et d'historiens. Pourquoi faut-il que ces recherches se fassent encore en ordre dispersé et trop souvent sans liaison entre elles ?

P. M.

— J.-D. HUBERT. **Essai d'exégèse racinienne, les secrets témoins.** Paris, 1956.

Parmi les ouvrages récents parus sur Racine, il faut donner une bonne place à l'ouvrage de M. J.-D. Hubert, remarquable à la fois par la connaissance intime et profonde de l'œuvre et par l'analyse exacte et pénétrante des tragédies.

On a certes beaucoup parlé de l'amour chez Racine, mais on n'avait jamais dit jusqu'ici que dans *Andromaque* « l'amour, loin d'être désintéressé, devient un moyen pour chacun des personnages de satisfaire aux besoins de la vanité ». Dans *Britannicus*, M. Hubert fait remarquer qu'Agrippine est l'un des seuls personnages raciniens pour qui l'amour ne se limite pas à un simple regard, elle parle de caresses, de lit incestueux... Ce qu'il aurait fallu répondre à Louis Dimier, lorsqu'il plaisantait avec tant d'esprit la pauvreté du langage évoquant l'amour physique chez Racine...

Peut-être la subtile interprétation de M. Hubert force-t-elle un peu le sens d'un texte, à propos des vers dits par Néron :

« C'est là que solitaire
« De son image en vain j'ai voulu me distraire :
« Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler... ».

Il ne semble pas qu'il y ait là « un amour prenant un caractère presque mystique, à peine sensuel ». Il nous paraît au contraire que tout ce passage de *Britannicus* reflète la plus parfaite sensualité.

Toujours à propos de *Britannicus*, M. Hubert met très heureusement en valeur les sentiments de mépris du monde exprimés par Junie. Il y voit l'un des thèmes essentiels de la tragédie. Idée que, dans son « Dieu caché » M. Goldmann devait reprendre avec moins de bonheur.

A juste titre, M. Hubert défend *Bajazet* contre les attaques de M. Vinaver, qui semblent n'avoir pas rencontré grand écho. En effet, les meilleurs commentateurs de Racine, M. Adam, comme M. Picard, ont continué à exalter *Bajazet*. M. Hubert en donne une excellente analyse, où il insiste sur la valeur qu'y prennent certains mots, comme « respirez ».

« Et vous ne respirez qu'autant que je vous aime... »

On appréciera aussi les efforts faits par M. Hubert pour retrouver la logique interne d'*Iphigénie* : tâche délicate, car l'auteur ne dissimule pas les difficultés présentées par l'interprétation de cette pièce ; « *Iphigénie*, dit-il, paraît moins tragique qu'*Andromaque* parce que tout dépend des actions *à venir* des personnages et des qualités ou des défauts qu'ils ne possèdent pas encore tout à fait ». Ainsi explique-t-il des porte-à-faux assez inquiétants ; le poète, comme ses personnages, semble constamment hésiter devant les perspectives du sujet le plus tragique qui soit. En définitive, il est esquivé, au prix de « quiproquos psychologiques », pour reprendre l'expression de Raymond Picard.

Pour « *Phèdre* », M. Hubert fait les plus curieuses observations sur le mot « monstre ». Tous les personnages se transforment en monstres les uns à l'égard des autres. Phèdre, sœur du monstre de la Crète, est pour elle-même un monstre.

« Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite », dit-elle à Hippolyte, mais elle voit celui-ci comme un « monstre effroyable à ses yeux ».

Pour Thésée, Hippolyte lui aussi devient un monstre « qu'a trop longtemps épargné le tonnerre ».

Thésée lui-même venait d'échapper à des « monstres cruels » ; Œnone pour Phèdre devient un « monstre exécrable » ; un « monstre furieux » fait le dénouement de la tragédie. Ne nous étonnons pas après cela que M. Hubert ait appelé son chapitre sur *Phèdre* « la révélation du Monstre ». Il rejoint en quelque sorte les illustrateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui, pour commenter *Phèdre* par l'image, montraient toujours les replis tortueux de l'effroyable dragon envoyé par Neptune. Ces illustrateurs reprenaient une tradition qui venait des tableaux de Philostrate, à laquelle Pradon s'est reporté expressément : *Phèdre* arrivait donc à Racine accompagnée d'un monstre. En 1676, alors que le poète composait sa tragédie, Le Pautre dans les *Métamorphoses d'Ovide* de Benserade, avait consacré une vignette à ce monstre ; Racine n'avait qu'à le décrire pour qu'on le voie aussitôt apparaître :

> « Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes...
> « Sa croupe se recourbe en replis tortueux... »

A ce propos, et d'une manière générale à propos des récits qui complètent — sauf dans *Bérénice* et les tragédies saintes — les dénouements de Racine, M. Hubert écrit qu'un récit tel que celui de Théramène n'a d'effet dramatique que si le public peut faire abstraction de ce qu'il a sous les yeux et que, par conséquent, il exige la simplicité, voire l'absence de décor. Nous croyons l'idée originale et intéressante, mais, comme nous sommes au contraire persuadés que les décors et les costumes de théâtre au temps de Racine étaient d'une certaine richesse, nous croirions volontiers que les écailles jaunissantes du monstre de Phèdre, le poil hérissé de Calchas dans *Iphigénie*, traits volontairement accentués par l'auteur, cherchaient à s'imposer par leur vigueur au public, afin que celui-ci ne se laisse pas trop distraire par les panaches et par les lustres.

M. Hubert, au contraire de l'habitude trop répandue, a étudié avec autant de soin que les tragédies qui suivirent, les deux pièces de début, *la Thébaïde* et *Alexandre*. Pour *la Thébaïde*, son étude est particulièrement suggestive : il nous a donné l'occasion de relire cette tragédie, et nous sommes de son opinion ; elle brille par son originalité.

Nous formerons un vœu à ce sujet. Alors que tant de savants — M. Mélèse, M. Picard — ont entouré le texte de Racine de soins diligents en prenant pour base le texte de 1697, ne pourrait-on pas au moins pour *la Thébaïde* qui eut à recevoir tant de variantes, nous donner une édition critique qui prendrait pour base le texte de 1664 ? Rien ne serait plus instructif que d'étudier les modifications même infimes, que Racine a fait subir à son premier texte.

Quoi qu'il advienne de ce vœu, l'ouvrage de M. Hubert nous permet de constater une fois de plus que les études Raciniennes sont sorties de la facilité et de l'ornière du rebattu. Ce livre peut prendre place sur le rayon où depuis quelques années, nous avons placé les suggestifs *Aspects de Racine* de M. Pommier, l'excellente édition de M. Mélèse, les deux derniers volumes de M. Adam, les érudites hypothèses de M. Orcibal et surtout les admirables travaux du jeune maître des études Raciniennes, M. Raymond Picard. Autour de Racine, les recherches sont dans une voie excellente.

J. VANUXEM.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le Bulletin Signalétique.

Le Centre de Documentation du C. N. R. S. publie un *Bulletin Signalétique* dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

Troisième Partie (trimestrielle).	France	Etranger
Philosophie - Sciences Humaines . . .	4.000.—	5.000.—

Abonnement au Centre de Documentation du C. N. R. S., 16, rue Pierre-Curie, Paris-Ve. Tél. DANton 87-20. - C. C. P. Paris 9131-62.

Bulletin d'Information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes

Directeur : Jeanne Vielliard

Paraît une fois par an et est vendu au numéro.

No 1 (1952) : 300 fr. ; No 2 (1953) : 400 fr. ; No 3 (1954) : 460 fr. ; No 4 (1955) : 700 fr. ; No 5 (1956) : 460 fr.

II. — OUVRAGES

Les Cahiers de Paul Valéry.

Ces Cahiers se présentent sous la forme de 32 volumes d'environ 1.000 pages du format 21 × 27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'Auteur.

Ils peuvent être achetés dans les conditions suivantes :

1) Volumes reliés .. .. 160.000 fr.
(64.000 fr. payables à la commande et 3.000 fr. à la parution de chacun des volumes).

2) Volumes sous étuis .. .. 174.000 fr.
(78.000 fr. payables à la commande et 3.000 fr. à la parution de chacun des volumes).

Les volumes I, II et III sont parus.

Collection « Le Chœur des Muses ». — Directeur : J. Jacquot.

1. — Musique et Poésie au XVIe siècle, 384 pages .. 1.600 fr.

2. — La Musique instrumentale de la Renaissance relié pleine toile crème), format in-4°, 394 pages . 1.800 fr.

3. — Les Fêtes de la Renaissance (relié pleine toile toile crème), format in-4°, 492 pages, 48 planches. 3.000 fr.

4. — La Renaissance dans les Provinces du Nord (relié pleine toile crème), format in-4°, 219 pages. 1.100 fr.

Série des Luthistes.

Guillaume Morlaye - Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth .. .. 700 fr.

Collection d'Esthétique.

1. — Mélanges - G. Jamati (relié pleine toile) .. .. 1.300 fr.

2. — Visages et perspectives de l'Art Moderne (peinture, musique et poésie). Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955) (relié pleine toile).. .. .. 1.200 fr.

3. — La mise en scène des œuvres du passé. Relié pleine toile, 308 pages .. .. 1.900 fr.

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX.

II. — Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle .. .. 1.500 fr.

(Le colloque Léonard de Vinci est en vente aux Presses Universitaires de France).

III. — Les Romans du Gràal aux XIIe et XIIIe siècles. 1.000 fr.

IV. — Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe siècle .. .. 660 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du C. N. R. S., 3e Bureau, 13, Quai Anatole-France, PARIS-VIIe. - C. C. P. Paris 9061-11. - Tél. INV. 45-95.

SOCIÉTÉ d'ÉTUDE du XVIIe SIÈCLE

déclarée conformément à la loi du 1er Juillet 1901
(*Journal Officiel* du 22 Avril 1948).

Objet : Le XVIIe siècle étant un des sommets de la civilisation française, et, par son influence, de la civilisation mondiale, une Association est fondée dans le but de l'étudier et de le faire mieux connaître dans son ensemble, et notamment dans le domaine historique, littéraire, philosophique, artistique, scientifique, spirituel et juridique. La Société désire coordonner les efforts des personnes, groupements et institutions qui ont déjà fait ou font des travaux sur le XVIIe siècle, susciter des recherches nouvelles, diffuser les résultats obtenus.

Ses moyens d'action consistent principalement dans la constitution d'un service de documentation, dans la publication d'une revue ou bulletin, qui sera distribué aux membres de la Société ; dans l'édition sans recherche de bénéfices, de documents originaux ou d'ouvrages concernant le XVIIe siècle ; dans l'organisation de conférences et de réunions.

COTISATIONS

France :	Membres sociétaires :	1.000 fr. par an.
	Membres donateurs :	3.000 fr. par an.
Etranger :	Membres sociétaires : 1.500 fr. ; U.S.A. : 4 dollars.	

— Les abonnements partent du 1er Janvier de chaque année (4 numéros).

— Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 40 francs.

BULLETINS ENCORE DISPONIBLES

Les Bulletins des années 1949, 1950 et 1951 sont complètement épuisés.

Sont encore disponibles :

Le numéro spécial illustré : « *Fénelon et son tricentenaire* », comprenant n° 12 (1951), n°s 13 et 14 (1952)		650 fr.
Année 1952 :	n°s 15	300 fr.
Année 1953 :	n°s 17-18, 19 et 20	900 fr.
Année 1954 :	n°s 21-22, 23 et 24	900 fr.
Année 1955 :	*Le numéro spécial* : « *Comment les Français voyaient la France au XVIIe siècle* » (n°s 25-26).	650 fr.
	N°s 27, 28 et 29	900 fr.
Année 1956 :	N°s 30.	300 fr.
	N° 31.	500 fr.
	N° 32	300 fr.
	N° 33	300 fr.
Année 1957 :	N° 34. Numéro spécial sur *Versailles et la Musique française*	650 fr.
	N° 35.	300 fr.
	N°s 36-37. Numéro spécial sur l'*Art en France* (avec de nombreuses planches).	850 fr.
	N° 38.	300 fr.

Pour se procurer les bulletins ci-dessus

S'adresser directement à la LIBRAIRIE D'ARGENCES

38, rue Saint-Sulpice, PARIS (VIe), dépositaire exclusif.

XIe CONGRÈS INTERNATIONAL DES SCIENCES HISTORIQUES

STOCKHOLM 1960

Le XIe Congrès International des Sciences Historiques se tiendra à Stockholm du 21 au 28 août 1960.

Il comprendra cinq sections : Méthodologie, Antiquité, Moyen-Age, Histoire moderne, Histoire contemporaine.

L'histoire moderne donnera lieu aux rapports suivants, qui concernent le XVIIe siècle :

1. *Dominium Maris Baltici,* XVIe et XVIIe siècles
   Professeur : G. Labuda (Poznan, Pologne).
2. *Estructura administrativa estatal en los siglos,* XVIe et XVIIe s.
   Professeur : V. Vivès (Barcelone, Espagne).
3. *L'Illuminismo nel settecento Europeo*
   Professeur : F. Venturi (Gênes, Italie).
4. La période de transition du féodalisme au capitalisme du XVIe au XVIIe siècle en Europe Centrale
   Prof. : Klima et Macurek (Brno, Prague, Tchécoslovaquie).
5. Problèmes de la Réforme dans les pays scandinaves
   Dr. S. Kjollerstrom (Lund, Suède).
6. Les rapports politiques entre l'Est et l'Ouest européens pendant la guerre de Trente Ans
   Professeur : R.-F. Porchnev (Moscou, U.R.S.S.).

D'autre part, un colloque sera organisé immédiatement avant l'ouverture du Congrès et sera consacré à l'histoire des prix avant 1750 ; rapporteur : Professeur E.-D. Hamilton (Chicago, U.S.A.).

Le discours de clôture du Congrès, prononcé par un historien suédois, aura pour thème : La Baltique et la Méditerranée du XVIe au XVIIIe siècle.

L'on doit songer aux communications qui pourraient être faites au Congrès à propos de ces rapports et qu'il conviendrait d'indiquer le plus tôt possible.

R. Mousnier.

Impr. YVERT et Cie, Amiens. - Octobre 1958. - N° d'éditeur : 10 - N° d'impr. : 111.
Dépôt légal, 4e trimestre 1958. *Le Secrétaire-Gérant :* M. Pierre JAILLET.